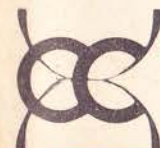
GRIGORE CONSTANTINESCU

CÎNTECUL lui ORFEU



Colecția Clepsidra



Clepsidra EDITURA EMINESCU

Lei 7,50

GRIGORE constantinescu

CÎNTECUL LUI ORFEU





Colecția Clepsidra

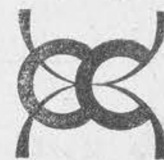
Coperta de
SERGIU DINCULESCU

Liliana Sleeman

grigore
CONSTANTINESCU

CÎNTECUL lui ORFEU

Colecția



Clepsidra

EDITURA EMINESCU

București 1979

Soției mele

Există o artă a melodiei, în operă?

Filele acestei cărți pot fi înțelese și ca un jurnal de călătorie al unei drumeții de-a lungul lumii fermecate a operei. Un drum pe care am pășit cu ani în urmă, un drum asupra căruia revin de fiecare dată cu aceeași neobosită bucurie a redescoperirilor, a reîntîlnirilor, a revelației. Un spectacol de operă ! Ce poate fi mai fascinant pentru iubitorul muzicii decît această măiastră îmbinare între poezie și muzică, această întîlnire a dramei sau comediei cu limbajul sunetelor ? Ai impresia că totul îți este oferit din primul moment, că pătrunzi fără stavile într-o atmosferă care te cuprinde, te așază fără veste în mijlocul povestirii. Și, totodată — sentiment încercat de veacuri, de fiecare spectator —, după ce s-au stins ultimele acorduri, însoțite de căderea faldurilor cortinei, înțelegi că o asemenea povestire nu s-a încheiat. Pe măsură ce ea te-a învăluit de-a lungul timpului petrecut „împreună cu opera", acum încep să răsune în memoria ta, a spectatorului care ai crezut în ceea ce ai ascultat și văzut, frînturi de muzică, imagini sonore care stăruie mai mult în sufletul tău. Începe de fapt, de-abia acum, vraja melodiei, prin care opera convinge, atrage și rămîne a fiecăruia dintre cei care au descoperit-o, dintre cei care o iubesc cu statornică afecțiune.

Melodie ? Dar melodie întîlnim pretutindeni, în pagini de muzică instrumentală, în piese camerale, vocale sau pentru grupuri mici, în partiturile simfonice. Totuşi... nu acelaşi fel de melodie, nu aceeaşi impresie se gravează în lumea afectelor noastre. Ceva deosebeşte teatrul cu muzică de restul muzicii. Ce ? Iată de fapt, ce vom căuta să desluşim, în paginile ce urmează, în itinerariul pe care îl vom parcurge. Cu condiţia să acceptăm cu toţii că poate exista o artă a melodiei de operă. O condiţie demonstrată prin însăşi existenţa operei, în cele aproape patru veacuri de istorie a ei.

Ca să rămînem în specificul teatrului muzical, în aceste prime pagini să încercăm a ne imagina o „uvertură" ce pregăteşte cele ce vor urma. Dar nu cu sonorităţile orchestrei, ci cu argumentele melodiei în sine. Istoria melodiei nu este simplă. Ea nu a apărut, de la primele spectacole, cu aceeaşi pregnanţă ca în rezonanţa partiturilor celebre. A fost un timp în care era strîns legată de recitativ, pornind din versurile cîntate după modele antice de către renascentistul Vincenzo Galilei. Desfăşurarea muzicală aparţinea, mai întîi, textului literar, comentat într-o depănare sonoră de la o notă la alta, cu inrudiri armonioase ale intervalelor şi ritmurilor, aşa cum şi-a imaginat-o Monteverdi în partiturile sale. Treptat, o experienţă adăugîndu-se alteia, odată cu descoperirea tezaurului expresivităţii vocale, pe de o parte, cu evoluţia limbajului muzical al secolului al XVII-lea, pe de altă parte, în această depănare sonoră cîntată încep să se contureze motive caracteristice. Motive care, repetîndu-se pentru a se impune memoriei ascultătorului, primesc profilul unei imagini sonore cu viaţă proprie, neconfundabilă, în noianul ideilor compozitorilor.

De-abia în mijlocul secolului al XVIII-lea, prin „cavalerul Gluck", putem vorbi deja de Melodie, în sensul modern al cuvîntului. Adică o înşiruire expresivă a sunetelor, care nu mai trăieşte doar prin argumentarea literară sau poetică, ci are o personalitate particulară, convingătoare. Este, în această nouă viaţă, revelaţia unei arte, care a unit motivele sonore într-un lanţ de frumuseţe, pe care melodiile *Orfeului* lui Gluck o poartă simbolic spre viitor.

Ce se pregăteşte prin muzica lui Gluck şi apoi prin minunata artă a clasicilor vienezi ? Aş numi acel timp vîrsta de aur a melodiei, momentul în care ea, acumulînd toate experienţele anterioare — expresivitate şi diversitate, combinaţie de motive şi varietate a culorilor — devine într-adevăr tematică. *Tema*, o melodie de mai amplă desfăşurare, cu trăsături pregnante, este în teatrul mozartian cheia caracterizărilor psihologice, piatra de hotar care semnifică o nouă vîrstă, era modernă a cîntului în operă şi în muzica instrumentală a „stilului sensibil". Totuşi, chiar în această epocă, melodia de operă apare cu o personalitate deosebită, prin unirea expresiei sonore cu cea a cuvîntului şi a funcţiei dramatice. Este o calitate îmbogăţită de înseşi resursele vocii, ca purtătoare a ideii şi caracterului fiecărei situaţii, a fiecărui moment din desfăşurarea povestirii, cu acel relief ce impune o nouă lume a naraţiunii, prin dimensiunea muzicală a ei.

Atotputernicia cîntului vocal — aşa-numitul „bel canto" — dă operei romantice dimensiunile majoritare ale teatrului liric, cu o bogăţie de nuanţe şi stări sufleteşti impresionantă. Este poate cel mai de seamă moment al relaţiei operei cu marele public, cu acea memorie afectivă de care vorbeam. O relaţie în care nu mai este nevoie de nici un intermediar în explicarea sentimentelor ce-şi trăiesc viaţa pe aripile inspiraţiei lui Bellini, purtate

de zborul lin al acelei celebre *Casta diva* din *Norma*. Dramatică sau lirică, veselă, sprințară sau tristă, melodia operei romantice italiene, a celei franceze cuprinde un teritoriu sentimental extrem de vast și caracteristic. Nu este însă singurul, căci în teatrul wagnerian — într-un fel —, în cel al lui Musorgski — într-o altă modalitate —, ea părăsește treptat legile unor simetrii preexistente, îndreptîndu-se spre o declamație poetic-muzicală de mare anvergură vocal-simfonică, de fiecare dată revelîndu-se de o inepuizabilă forță și noutate.

Melodia, deși își va schimba continuu înfățișarea, căpătînd mereu alte aspecte, rămîne în operă elementul principal ce caracterizează povestirea cîntată de voci, fie lină, poetică, fie cu o expresivitate incisivă. Dar, să nu anticipăm, o vom urmări în cîteva din ipostazele ei, de-a lungul acestei istorii a ei. Este un simbol al zborului muzicii spre zările înalte, o imagine unică — și mereu alta — a sufletului omenesc, esența acelui grai nepieritor care, cu atîta adevăr mărturisit cîndva de George Enescu, „pornește din inimă pentru a se adresa inimii".

Cuvîntul, domeniu al devenirii melodice

Începutul peregrinărilor noastre coincide cu momentul apariției operei, la pragul dintre secolele XVI și XVII, în apogeul muzical al Renașterii italiene, cînd toate artele, înfrățite în setea căutărilor și descoperirii omului, trăiesc marea cotitură spre clasicism. Dacă acest lucru este adevărat pentru operă, nu trebuie să privim momentul ca o dată absolută a apariției melodiei în teatrul muzical. Iată de ce : melodia a trăit secole de-a rîndul, parcurgînd un lung drum pentru a cîștiga, treptat, întîietatea în ierarhia elementelor ce compun limbajul muzical. Ultimele secole ne oferă o fascinantă transformare a acestuia, în procesul de transfigurare artistică a conceptelor componisticii polifonice. În acest răstimp, mugurii florilor viitoare au luminat pe alocuri viața oamenilor, fie cu veselele „frotole" sau „vilanele", fie cu „chansonuri", „lieduri" sau „songuri", însoțind în întreaga Europă pulsul poeziei renascentiste. Mai mult chiar, în arta cavalerilor, în poezia cîntată a trubadurilor și minnesängerilor, găsim multe momente în care arta melodică ne relevă o concepție modernă, apropiată de cea a melopeei improvizatorice. Ce este oare o pastorală dialogată — în decorul unei Florențe a secolului al XIII-lea, pregătită pentru viitorii ei maeștri, poeți și pictori — decît o primă imagine, în care întrezărim, fugitiv, operele de mai tîrziu. Memoria timpului păstrează aseme-

nea frînturi din spectacolele epocii, asemenea pastorale — numite de francezi și „jeux parties" — făcînd să retrăiască arta unui Adam de la Halle. Nu exagerăm cu nimic, cînd ascultăm minunatul *Jeux de Robin et de Marion*, găsind firești asemănări cu frînturi din operele comice franceze, ivite secole mai tîrziu, în multicolorele „foires", cu teatrele lor populare. Cuvîntul își găsește aici corespondentul în exprimarea cîntată, adică ascultă deja de legile definitorii pentru operă. Cu aproape patru veacuri înainte de spectacolele muzicale ale Florenței și Mantuei, fără să știe, opera exista în tainicul dialog de dragoste dintre Robin și Marion...

Nu-și are rostul aici, bineînțeles, căutarea și elucidarea filierei acestei deveniri, pînă în momentul în care opera se impune ca gen. Este suficient însă de subliniat că, în chiar maxima înflorire a secolelor de polifonie, micile melodii populare, acompaniind sau nu firul vocii în cîntul ei, sînt prezente cu oricare prilej — în serbările primăverii italiene, „Maggi", în carnavaluri sau, cu un fast ce devine gloria arhitecților Renașterii, în impunătoarele „Sacre rappresentazioni". Este o prezență a firescului, permanenta legătură cu marele public ajungînd treptat să atragă atenția artiștilor, dornici să se apropie de oameni prin muzică, așa cum toate artele o fac în secolele de aur ale Italiei. Din multele voci ale madrigalelor polifonice — aceleași care se inspiraseră cîndva din stihurile lui Petrarca —, Gesualdo da Venosa distinge o melodie principală, pe care o însoțește cu armonii potrivite. Se pregătește o nouă epocă, în acest semn, poate primul de asemenea rafinament, vădind că arta componistică pășește spre un nou mod de a privi viața. Dar, asemenea versurilor eminesciene, „toate-s vechi și nouă toate..." Acest mod „revoluționar" pentru arta compoziției

este — cu un termen adoptat de știința istoriei muzicii — *monodia acompaniată*, adică melodia însoțită de sunetele care îi sînt prietene... Și, în acest înțeles, înainte ca opera să devină un gen, melodia a determinat un cadru adecvat de spectacol, pentru viața ei în vecinătate cu poezia — *dramma pastorale, intermezzi*. Compozitorii încep să vorbească, asemenea lui Marc Antonio Ingegneri, despre „soave e proporzionata melodia" — o melodie suavă și armonioasă în proporțiile ei — sau despre „lunghi giri di voce" — pasaje vocale de amploare. Vincenzo Galilei, demonstrînd adevărul teatrului antic, în care poezia era declamată pe ritmul muzicii, *cîntă* în cenaclul Cameratei fiorentine versurile „Lamentațiilor contelui Ugolino", pline de rezonanțele de severă suferință ale scrisului lui Dante Alighieri. Ceilalți artiști ai Cameratei lui Giovanni Bardi, împreună cu Galilei, pregătesc prin căutările lor, fără să știe, drumul — încă teoretic dezbătut — acestei declamații spre împlinirea ei muzicală, împlinire visată de Tasso pentru a sa pastorală, *Aminta*.

Dar, lăsînd la o parte avatarurile acestor căutări, care sînt încă un timid început față de destinul ulterior al teatrului muzical, să deschidem paginile acelei partituri considerate astăzi drept *prima* operă. Ea aparține florentinului Jacopo Peri și poartă ecoul lungilor lecturi ale cenaclurilor epocii — *Le musiche sopra l'Euridice*, de fapt o versiune a legendei lui Orfeu, versificată de poetul aceleiași Camerate fiorentine, Ottaviano Rinuccini. Cuvîntul — numit în prietenia sa cu muzica, poezie — descrie imaginile povestirii, sentimentele eroilor, emoțiile lor. Dar muzica, ce rost mai poate avea ? Deocamdată, principalul ei rol este de a *sensibiliza* ascultătorul, conducîndu-l prin labirintul unor imagini ce trăiesc nu numai ca semnificație, dar și ca sonoritate, primind o *anume* interpretare.

Este acel recitativ arioso, care deapănă versurile, se alcătuiește după accentele prozodiei și este însoțit de parfumul atît de nou al armoniilor. Aceste melodii recitate, cu versurile lui Rinuccini și cîntul lui Peri — „Nel puro ardor della piu bella stella / Aurea facella di bel fuoco accendi..." — seamănă deja cu chipurile lui Rafael, înconjurate de armonia suavelor culori de nepieritoare puritate. Imagini ce se ascultă, odihnind sau tulburînd, asemenea imaginilor ce se privesc.

Pornind de la aceeași legendă orfeică, păstrînd același text, care cucerise atîtea minți luminate dornice de noi emoții, un alt compozitor, Giulio Caccini, va relua în 1602 — deci la doi ani după prezentarea operei lui Peri în fastuoasele săli ale celebrului Palazzo Pitti din Florența — povestirea despre Euridice, încercînd să continue „experimentul" printr-o sporită sensibilizare a melodiei. Dealtfel, Giulio Caccini, asemenea artiștilor Renașterii, își explică ideile, purtătoare ale viitorului operei, în dorința de a se face înțeles de contemporani, de a atrage cît mai mulți creatori spre acest făgaș. Acesta este rostul cuvintelor sale, păstrate în prefața unuia dintre volumele de canzonete și madrigale, mărturie a conștiinței artistului în privința artei melodiei : „...am conceput ideea făuririi unei vorbiri armonioase, a unui gen de muzică în care cîntul să fie supus unei nobile rețineri, în favoarea cuvîntului..." („...poezia trebuie să fie sora ascultătoare a muzicii", va replica, aproape două secole mai tîrziu, Mozart). Ascultîndu-i muzica — acel impresionant *Nel puro ardor* pe versurile lui Rinuccini — simți într-adevăr că arta sunetelor trece sub semnul îmbogățirii recitativului, prin descoperirea treptată a calității de expresivitate a glasului, pe care mai tîrziu o vom numi cantabilitate.

De la decorurile gîndite de Brunelleschi pentru spectacolele de Sacra rappresentazioni, la noile forme dăltuite de Michelangelo, la jocul de lumini din penelul lui Leonardo, simțim drumul spre omenesc al artei renascentiste, în care florentinii au meritul de a fi luptat pentru impunerea noului. Dar argumentul viabilității estetice a descoperirilor muzicale florentine trebuia — asemenea artelor picturii și sculpturii — să urce spre culme prin opera de mare profunzime a unui creator pentru care ideile să devină artă. Nu știu cum s-ar putea sublinia îndeajuns ce a însemnat, în acest moment în care se hotăra destinul operei, personalitatea lui Claudio Monteverdi. Ea se contopește cu însăși rațiunea apariției teatrului muzical, ca formă complexă a vieții în dialog cu arta. Ne aflăm în fața unui compozitor care a ajuns la melodie, trăind mai întîi experiența măiestriei polifonice, simțind imperios necesitatea lărgirii expresivității muzicale. Calea aceasta, ca la mulți artiști ai Renașterii — fie pictori, fie poeți —, urmează treptele acumulărilor, în atelierele maeștrilor, în anii de trudă pentru definirea proprie, fără de care exprimarea gîndurilor s-a arătat întotdeauna imposibilă. Este o credință fermă, care dă putere și, în timp, își află justificarea („...spiritele novatoare vor putea căuta elemente noi, cucerind convingerea, că artistul modern construiește operele sale pe fundamentul adevărului" — mărturisea Monteverdi). La începutul secolului, atunci cînd asistase la spectacolul princiar cu *Euridice*, artistul devenise deja un maestru al madrigalului, publicase creații ce-i îngăduiau să fie privit ca un demn urmaș al lui Palestrina sau Gesualdo. Dar nu un urmaș, ci un descoperitor de noi tărîmuri, iată ce voia Monteverdi să fie, pornind să compună, pentru Ducele de Mantua, un alt *Orfeu*. Începînd cu această partitură — 1607 — seria

creaţiilor sale marchează, timp de o jumătate de secol, afirmarea operei în cultura europeană, semn al unei gîndiri umaniste deschise spre viitor. Pentru o mai bună înţelegere a contribuţiei sale — evidentă în creaţia sa muzicală, ce nu are nevoie de nici o pledoarie — este necesară cunoaşterea scrierilor teoretice al muzicianului. Mi se pare elocvent astfel documentul reprezentat de Prefaţa la volumul de madrigale publicat în 1638, acel volum care conţine minunatul madrigal dramatic *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Să-i citim principiile formulate aici, ţinînd seama că ele apar în circulaţia culturii europene cu cîţiva ani înaintea scrierilor lui Descartes privind afectele, publicate în *Traité des passions*. Ceea ce spune Monteverdi este, aşadar, nu numai rezultatul unor experienţe personale, nu numai reacţia subiectivă a artistului faţă de viaţă, ci şi oglinda gîndirii filosofice şi estetice a unei epoci de fierbinte umanism, gîndire care vibrează intens în arta muzicii. „Mi-am dat seama — scrie Monteverdi — că pasiunile sau emoţiile sufletului nostru sînt în număr de trei, principale : mînia, moderaţia şi umilinţa sau implorarea, aşa cum s-a stabilit de către cei mai buni filosofi şi cum a fost demonstrat de însăşi natura vocii noastre, care posedă note grave, medii şi înalte. Aceste trei trepte se tălmăcesc *exact* în muzică prin maniera animată — *concitato* —, duioasă — *molle* — şi moderată — *temperato*..., contrastele fiind ştiut lucru că au darul de a emoţiona sufletul nostru şi că acesta este scopul muzicii bune..."

Pornind de la cuvînt — acest purtător de idei şi sentimente ce străluceşte în madrigalele sale, atingînd sublima transfigurare din *Era l'anima mia*, dar dîndu-i valoarea expresivă pe care o cuprinde muzica, aceste trei stări devin la Monteverdi înseşi stările definitorii ale melodiilor sale. Riturnela, alternată cu echilibrul declamării unor

versuri decorative, sugerează întreaga ambianţă a lumii lui Orfeu în viziunea monteverdiană, proprie stilului „temperato", al armoniilor calme de culori, potrivite cu celebra „sală a oglinzilor" din palatul de la Mantua, pentru care Alessandro Striggio scrisese versuri în moda pastoralelor timpului. Altul este orizontul muzical al descrierii duioase — numită de Monteverdi stil „molle" — în care implorarea sau durerea reţinută sînt mai aproape de muzică, de cîntul unei melodii triste, decît de semnificaţia cuvîntului. Monteverdi începe, cu *Arianna* (din care s-a păstrat doar acel fascinant poem al durerii resemnate, *Lamento)*, să selecteze valorile simbolice ale versurilor, spaţiind prin linii largi, prin insistenţa asupra unui cuvînt, rostirea muzicală, creînd acel mers cantabil al melodiei care exprimă starea sufletească. Este mai aproape aici de justa semnificaţie a „drammei per musica", această primă denumire a operei, care va rămîne mereu substratul definitoriu al teatrului cu muzică. Istoria sa începuse. Avea să fie continuată, pînă la primele culmi, datorită aceluiaşi artist, prin desăvîrşirea ideilor sale.

Cel mai divers — de fapt cel mai specific teatral — este însă redat, în aspecte ce propun soluţii complexe, stilul „concitato", acea manieră agitată, dramatică, prin care se exteriorizează stările puternice, pasiunile. În învolburări ce nu sînt străine unei structuri romantice, *Lupta dintre Tancredi şi Clorinda* înseamnă pentru compozitor emanciparea melodicii, dîndu-i o funcţionalitate clară în reprezentarea tipologiei conflictelor emoţionale. Dacă recitativul, amintind de încercările florentinilor, mai există încă, el este transformat de Monteverdi, devine un mijloc de expresie modern, cu o cursivitate ce oglindeşte fapta şi naraţiunea, într-o manieră mai creatoare chiar decît la compozitori de mai tîrziu. Cuvîntul este de astă dată

potenţat, ajutat de muzică, pentru a-şi lua zborul prin cînt. Aceluiaşi „stil concitato“ îi aparţin marile arii care domină capodopera monteverdiană *Încoronarea Popeei,* această primă dramă muzicală istorică inspirată nu din legende sau pastorale în gustul epocii, ci din scrierile lui Tacit cuprinse în *Analele* sale. Timpul nu pare să despartă, cu mai bine de două secole, declamaţia romantică italiană de tensiunea patetică a lamentoului Octaviei, împărăteasa romană repudiată de Nero. Acele accente din *Addio Roma* nu mai reprezintă doar ilustrarea unui text, nici potrivirea unor versuri pe muzică. Aici, Monteverdi întregeşte, în limpezimea de cristal a perfecţiunii, unitatea ideală a poeziei cu muzica, în dimensiunile tragediei, cu momente demne de spiritul unui Racine.

Acest prim capitol al devenirii „drammei per musica“ nu se poate încheia fără a aminti încă o pagină celebră a acestei partituri monteverdiene. De astă dată — şi poate tot pentru prima dată — este vorba de melodia corală, idee artistică cu totul nouă pentru un creator format în tradiţia cîntului polifonic. Luîndu-şi rămas bun de la dascălul lor, filosoful Seneca, discipolii îl imploră să nu îndeplinească sentinţa augustului său elev, Nero, de a-şi curma viaţa. Acest cînt este cel mai frumos — în mod sigur primul de acest fel — *crescendo melodic* cu care opera păşeşte pragul marii porţi a viitoarelor sale triumfuri, în dimensiuni demne de renascentistul Michelangelo. Ecourile epopeii monteverdiene nu s-au stins, melodiile sale vibrează în taina partiturilor, trezindu-se la titanică viaţă de cîte ori le evocăm, de cîte ori le ascultăm. Timpul, aici, nu aşterne uitarea ci, asemenea altor destine ce au trecut prin veacuri, amplifică simbolic trăsăturile creatorului.

Vocea — grandoare şi decadenţă a unui secol de operă

Istoria operei italiene, în răstimpul cuprins de la moartea lui Monteverdi şi primele decenii ale secolului al XVIII-lea, este de fapt istoria transformării unei idei într-un gen muzical. În acest prim veac de existenţă se clarifică trăsăturile constitutive ale teatrului cu muzică, modalitatea de asamblare a elementelor şi soluţiilor, ce vor fi preluate şi păstrate în secolele următoare drept pilonii pe care se edifică variate arhitecturi. *Se clarifică* — dacă ne gîndim la modul în care opera constituie o succesiune de imagini specifice, de emoţii şi sentimente, transpuse după anumite criterii în care recunoaştem experienţa tehnicii teatrului de proză, de-a lungul secolelor ce au precedat spectacolul muzical. *Se experimentează* — dacă ţinem seama că s-a încercat cu multe lucrări, prima dată un efect, devenit apoi element de limbaj, o îmbinare expresivă a muzicii cu drama, o permanentă înnoire a arhitectonicii construcţiei naraţiunii, în timp, după criterii ce aparţin şi formelor muzicale. Dar, între experiment şi clarificare, iată spaţiul potrivit pentru ca, dintru început, opera să-şi trăiască propria dramă a dilemei încă nerezolvate privind primordialitatea componentelor ei. Dacă aş încerca astăzi un răspuns — desigur temerar, după atîţia maeştri care l-au căutat neîncetat în creaţiile lor, avînd adesea impresia realizării unei iluzorii unităţi — cred că

perfecţiunea înseamnă, în genul operei, armonioasa îmbinare şi nu conflictul pentru dominarea vreunei componente, perfecţiune aşa cum, o singură dată, a arătat-o omenirii Wolfgang Amadeus Mozart.

Parcurgînd filele partiturilor italiene ale timpului — şi nu puţine din aceste file trăiesc şi în prezent, chiar dincolo de înregistrări de arhivă destinate studiilor sau analizelor, continuîndu-şi relaţia cu publicul — surprinde dualitatea voce-melodie, principala confruntare expresivă a teatrului muzical de după Monteverdi. Există oare o opoziţie între voce — ideală purtătoare a expresiei umane — şi melodie — ideală purtătoare a sentimentului şi emoţiei, condensată într-un dat estetic expresiv cu valoare simbolică ? Da, o asemenea opoziţie există, aşa cum ne-o relevă experienţa componistică şi teatrală, căci într-un moment anume — şi conflictul se va repeta, cu date asemănătoare, în alte perioade — vocea înseamnă arta cîntului, perfecţiunea spectacolului sonor al execuţiei, independentă de arta melodiei (sau mai bine-zis de concepţia componistică). Acestei nefireşti despărţiri între coardele aceleiaşi lire îi căutăm acum explicaţia. Sau, mai degrabă, îi constatăm semnificaţia estetică. Şi în alte domenii de exprimare artistică s-au ivit conflicte între componente indisolubil unite pentru a da un singur rezultat, dar parcă în muzică — şi în operă în special — confruntarea aceasta apare mai acută prin apelarea la un arbitru cu schimbătoare opinii, publicul.

Lucrurile nu par să fi mers rău de la început, chiar în pagini create de contemporani ai lui Monteverdi, animaţi de aceleaşi idealuri. La Roma, Stefano Landi alesese din nou legenda orfeică pentru a oferi spectatorilor versiunea sa — a cîta oară, în numai două-trei decenii ? — intitulată „tragicomedia pastorale La morte d'Orfeo".

Pentru a nu imita, pentru a-şi convinge publicul şi a-l atrage către ceva „nemaiauzit", compozitorul imaginează o lume apropiată de ambianţa socială romană, contemporană lui, în care fastul nu excludea accesul cîntecului şi dansului popular orăşenesc, deseori prezent în mult îndrăgitele carnavaluri. Şi astfel, în povestirea legendară răsună cîntece cu o potrivire măiestrită a versurilor pe ritmul barcarolei, mai cunoscută în Italia Renaşterii decît în vechea Eladă... Putem presupune că asemenea cîntece — „Beva, beva..." — s-ar fi potrivit la fel de bine unei scene dansante, în maniera pastoralelor de curte, dacă Landi nu ar fi nuanţat muzica prin timbrul vocii grave, plin de vitalitate, impunînd o anumită specificitate expresivă. Vocea nu părăseşte melodia nici în alte fragmente ale acestei opere, care rămîn semnificative pentru stilul teatrului italian în deceniile următoare (partitura lui Stefano Landi datează din 1619, ceea ce poate fi un argument pentru o prezenţă stilistică neinfluenţată direct de Monteverdi, aflat înaintea sosirii la Veneţia unde cunoaşte succesul de creator pentru teatrul muzical). Landi socoate că vocea solistică are valenţe sonore ce se cer puse în lumină, reliefate prin strălucire concertantă. O simţim în armoniosul terţet „Mentre cantiam lontano" („În timp ce cîntam în depărtare"), unde proporţia între decorul sonor vocal şi expresia melodiei este încă echilibrată în tuşe de culoare unduioase, rafaeliene, cu linii al căror desen clar reţine atenţia chiar dacă spectacolul glasului există.

Simţind că gustul publicului nu respinge asemenea efecte de spectacol demonstrativ — poate unul din motivele pentru care este acceptată fiecare nouă versiune a subiectelor vechi, oferind surpriza execuţiei virtuoze a cîntăreţului —, compozitorii romani ce-i urmează lui Landi insistă asupra pasajelor muzicale ce comentează

textul, transformîndu-le treptat în arii. Desigur, odată cu un moment solistic care se izolează din desfăşurarea succesiunii temporale a acţiunii propriu-zise, se creează opriri care ar trebui justificate artistic. Ceea ce, în prefaţa la opera sa, *La catena d'Adone* (prezentată în 1626), îl determină pe compozitorul Domenico Mazzochi să mărturisească că a introdus „semi-arii, menite să întrerupă, în operă, plictiseala recitativului". În aceste aşa-numite „semi-arii", de fapt deja autentice arii de operă, cu toate dimensiunile lor mai restrînse, muzica se desfăşoară mai liber, spaţiind silabele textului. Rezultatul ? O melodie mai bogată în ornamente, în care ideile poetice trec pe un plan secund, fiind umbrite de desenele executate de voce. Libretul — parte integrantă a spectacolului de operă, element de structură al naraţiunii — începe să devină din ce în ce mai mult doar un suport sonor prin alternanţa ritmică a vocalelor şi consoanelor. În *La catena d'Adone* (aria Falsirenei spre pildă, intitulată „Să fim deci fericiţi şi surîzători"), Domenico Mazzochi oferă un asemenea exemplu, demonstrînd pericolul exagerării într-un moment în care acesta nu era pe de-a-ntregul sesizabil prin abandonul total al melodiei ca esenţă a ideii muzicale bazate pe un text poetic coerent.

Nu este, bineînţeles, un proces de modificare ce se desfăşoară în văzul publicului, cu cotituri stilistice pregnante, ci o subtilă transformare explicabilă prin incertitudinile unui gen în stadiu de experimentare, condiţionat totodată de ambianţa mondenităţii de care se bucura spectacolul de operă italiană la Veneţia, Roma sau Florenţa. Într-o operă mai tîrzie — *San Bonifacio* de Virgilio Mazzochi, 1638 — devine deja vizibilă această tendinţă de departajare a fiinţei melodiei, limitată la riturnele, faţă de pasajele rezervate redării vocale spectaculoase.

Aş remarca — fapt valabil şi mai tîrziu — că melodia a refuzat întotdeauna complicaţiile demonstrative, teoretice, de virtuozitate sau formalism. Iată de ce, probabil, Virgilio Mazzochi încearcă încă, în operele sale, să o cultive, să-i reţină pe alocuri tainicul parfum.

Remarcam că primul secol de operă italiană a însemnat mai ales o perioadă de ascensiune a artei lirice, de acces la acea grandoare care a fascinat întotdeauna spectatorul. Iată de ce, înainte de a mai urmări procesul care a subminat această grandoare — conducînd genul spre prima mare criză artistică a sa, la încheierea acestei perioade — merită să ne oprim asupra unor partituri demne de a fi şi astăzi admirate. Înainte ca Italia să fie, treptat, supusă dominaţiei operei napolitane, activează un compozitor care va realiza tranziţia de la Roma şi Veneţia, către oraşul de lîngă Vezuviu, a interesului pentru teatrul cîntat : Francesco Provenzale. Maniera stilistică a muzicii lui Provenzale — ca şi a contemporanului său, Alessandro Stradella — este de sensibilă cultivare a înţelesurilor textului, de tălmăcire melodică detaliată. Cu această atitudine, Provenzale revine la căutarea unei comunicări de maximă expresivitate, diferenţiind fiecare frază în dependenţă de sensurile ei, lăsînd totodată să străbată şi ecouri ale ritmului alert de dans popular, în punctarea încheierilor de fraze. I se adaugă şi acea particularizare timbrală a melodicii care favorizează accesul cîntecului napolitan cu ritmică pregnantă, caracteristică unei arte ce refuză contaminarea cu artificialitatea modei şi gustul pentru spectacolul vocal în sine.

Urmînd la Veneţia lui Monteverdi, Francesco Cavalli este, din multe puncte de vedere, mai apropiat de spiritul epocii. Aceasta explică oare şi faptul că a fost apoi uitat atît de lesne de contemporanii săi, lăsînd posterităţii mi-

siunea redescoperirii sale? La el nu este încă pe deplin structurată marea arie solistică (acea „aria da capo" sau arie cu repetiție), ce va face obiectul principal al demonstrațiilor din operele „seria" cu subiecte amintind pompoasele picturi baroce, inspirate din aceeași iluzorie și îndepărtată antichitate. Recitativul arioso — o desfășurare declamatorie cu melodie conducătoare — se combină cu fraze dramatice ce se detașează prin adevărul expresiei lor, demonstrînd prezența unui autentic creator de operă, care își concepe povestirea muzicală pe o arhitectonică mozaicată, în funcție de complexitatea momentului (exemplară astfel aria Medeei din opera lui Cavalli, *Giasone*, cîntată prima dată în 1649). Și, totuși, la Cavalli întîlnim primele manifestări contradictorii între arta componistică și cea interpretativă, prin acceptarea modei vedetelor solistice. Timp de un secol, iviți și din cauza interdicției bisericii catolice de a lăsa pe scenă să apară cîntărețe, publicul va aplauda pe așa-numiții „sopraniști", „evirati", „musico". În defavoarea veridicității caracterologice, dramaturgice și, mai ales, melodice, aceste vedete inoculează acea nefirească modalitate de a cînta, antiartistică prin detimbrarea pe care o promovează. Cum să ne închipuim astăzi pe eroul operei lui Cavalli, Giasone, dînd viață unui personaj herculean, cu acute și „lunghi girri di voce" care ar onora talentul Mariei Callas? Nu mai surprinde, constatînd abundența unor asemenea exhibiții solistice, de ce compozitorii, pentru a place publicului, vor acorda vocii primatul, în defavoarea conținutului muzical. Însuși celebrul Antonio Cesti, prezentînd în întreaga Europă nu mai puțin celebra operă *La Dori*, reduce la simplu suport pentru vocalize nu numai textul ci însăși cantabilitatea unor posibile melodii sau periodicitatea unor ritmuri care mai de mult aparținuseră unor dansuri.

Ezitare între adevăr și manieră, iată conținutul epocii, incredibilă pentru succesul pe care îl are opera în fața publicului de pretutindeni. Iată-l pe Alessandro Scarlatti, maestrul de necontestat al napolitanilor, construind astfel așa-zisa dramă a *Griseldei* (operă „seria" reprezentată la Roma în 1721) prin opunerea unor personaje care „suferă" și mor din iubire. Griselda îi reproșează iubitului ei, Ottone, faptele acestuia, iar Ottone (mezzo-soprană...!) încheie scena cu o frază în vocalize, considerînd mai importante aplauzele concertului decît drama propriu-zisă, în care nimeni nu mai crede. Dar, manierismul acesta concertant al operei „seria", care părăsește expresivitatea în favoarea vocalității prezenței vedetei solistice, nu poate fi înțeles pe de-a-ntregul decît dacă ne imaginăm ascultînd acele interminabile opere-arii, în care toate personajele își revendicau dreptul de a cînta fragmente cît mai lungi, pentru a ne explica de ce există pe podium. Să asculți o asemenea operă, timp de o oră, două, trei... numai pentru acutele cutărui erou cu glas de privighetoare, pentru care Scarlatti sau Antonio Lotti scriu pagini pline de înflorituri? Parafrazînd un vechi proverb, opera italiană — devenită deja superproducție de circulație europeană — face ca... din cauza vocii să nu se mai audă melodia.

În 1720, Benedetto Marcello scria un pamflet în care mărturisea reacția de autoapărare a veritabililor artiști, față de supremația sopraniștilor operelor „seria". Numit de el „Teatrul la modă", acest pamflet era semnul manifest al atitudinii multor muzicieni, pentru salvgardarea teatrului muzical de la pieirea prin plictiseală și prin abandonul substanței dramatice a genului. „La repetițiile de operă — scria Marcello — poetul nu va comunica

niciodată intenţiile sale vreunuia din actori, spunîndu-şi cu înţelepciune că aceştia vor proceda, în orice caz, în toate împrejurările, după cum îi taie capul... Poetul va avea grijă să introducă balete de grădinari în saloanele regale şi balete de curteni în pădure... Dacă poetul modern îşi dă seama că *musico* pronunţă prost, nu va trebui niciodată să-l corijeze, deoarece îndreptîndu-se şi vorbind cumsecade virtuozul ar putea să diminueze succesul libretelor... Nu e necesar ca virtuozul să ştie să scrie sau să citească, să pronunţe bine vocalele, consoanele simple sau duble, să sesizeze înţelesul cuvintelor... pentru a face triluri, apogiaturi, cadenţe. Dimpotrivă, e bine să confunde sentimentele, literele, silabele etc. ..." Unii îşi mai aduceau aminte că la Roma, Antonio Abbatini şi Marco Marazzoli se inspiraseră din viaţa timpului lor, în încercări de a crea comedii muzicale pline de vervă şi firesc, dar oprite de a fi reprezentate în împrejurări protocolare, pe scenele teatrelor de curte. Exista într-o asemenea comedie, *Dal male al bene*, a acestor doi compozitori, secretul revitalizării operei, cîntecul popular, cu melodiile sale simple şi frumoase, mereu pline de viaţă. De asemenea comedii şi-au reamintit poate compozitorii care imaginează să distreze publicul operelor „seria" măcar în pauzele dintre acte, reprezentînd acele mici „intermezzi" cu subiecte comice, cu melodioare accesibile, cu voci normal repartizate după caracterul personajelor. Cine ar fi crezut că, la primele intermezzi, asistă mai mult decît la mici pauze răcoritoare, petrecute agreabil, aşa cum le propunea un Francesco Gasparini în dialogul dintre „Lisetta şi Astrobalo" ? Dar Goldoni nu era atît de departe de scenele de teatru muzical, încît să nu dea idei, să nu facă să irumpă personajele „comediei dell'arte" şi în muzică, ridiculizînd prin comparaţie seriozitatea operelor „seria", obiecte desuete de muzeu, plăcute doar celor care de fapt asistau fără să asculte inteligent. Cu Giovanni Battista Pergolesi, aşa cum un secol mai devreme se începuse istoria operei prin Monteverdi, opera „buffa" intră în istoria culturii teatrale europene, purtînd semnul geniului. Scriindu-şi singur intermezzi pentru propriile opere „seria", Pergolesi se amuză singur să descopere antidotul decadenţei teatrului liric. Cea mai cunoscută — celebra *La serva padrona* — a fost astfel reprezentată în pauzele operei *Prizonierul semeţ*, stîrnind hohotele de rîs ale celor surprinşi de a se vedea pe scenă ca într-o oglindă. Dar nu este singura reuşită a compozitorului această farsă strălucitoare, cu ariete vesele şi mici duete, cu un prim „personaj mut" pe scenele unde de obicei vocea era unicul argument de a exista. Se mai adaugă alte partituri, fiecare aducînd un nou suflu scenei lirice, făcînd să răsune pline de prospeţime „paroline" spirituale. Eliberînd muzica de obiectivismul operei seria, de obsesia stilului concertant, Pergolesi demonstrează că vocea este destinată expresivităţii. Cu el putem spune că opera renaşte din propria cenuşă, ca pasărea legendară, mereu nouă, mereu în aşteptarea viitorului, purtată în zbor lin sau vioi de melodie...

Estetica melodiei în opera pariziană și londoneză

Muzica evocată în paginile precedente a luminat doar o parte a scenei europene de operă. Este adevărat, Italia joacă pe această scenă un rol principal, chiar determinant pentru evoluția teatrului muzical, devenit treptat „spectacolul spectacolelor" epocii. Dar ea nu poate condiționa în întregime manifestarea geniului unor creatori care, pe alte meleaguri, și-au căutat propriul drum în dialogul cu cultura țării respective. Explicabilă astfel, deși cu o prezență mai tîrzie, dar definită stilistic, existența operei în mari centre culturale europene — Parisul, apoi Londra. Semnul sub care evoluează spectacolul muzical în aceste centre este marcat doar parțial de italieni, relevînd alte coordonate ale relației dintre creatori și estetica spectacolului. Da, și la curtea „Regelui Soare", magnificul Ludovic al XIV-lea, tradiția spectacolelor muzicale își definise particularități specifice, fie că se cultivă preferința pentru eleganța mondenă a unor tablouri cu dans — acele „ballets", „intermèdes" sau „entrées" —, fie că se continuă ideile de resuscitare a liricii antice, prin cîntarea versurilor poeților Pleiadei. Asemenea manifestări cu un evident profil francez preced primii oaspeți italieni — Luigi Rossi, Francesco Cavalli —, invitați să demonstreze farmecul muzicii lor meridionale. Mazarin încuraja aceste influențe italiene, chiar dacă nu erau puțini cei ce gîndeau că există o cultură franceză ignorată cu bună știință, dar asemenea lui François I care invitase pictorii peninsulei, la Paris, el consideră că asigură astfel strălucirea curții regale. Și, tocmai prin italieni, Parisul își va cuceri faima franceză. Cum ? Nu reluăm tot firul vieții primului mare compozitor francez de operă dar, ca o anecdotă, amintim că pentru momentele de divertisment ale operelor lui Cavalli, un oarecare muzician obscur inventa melodii adiționale. Acest „oarecare" nu este altul decît italianul invitat la Paris de Mazarin, Giovanni Battista Lully... adică marele Lully, creatorul unui teatru muzical demn de strălucirea epocii lui Ludovic al XIV-lea. Madame de Sévigné se face ecoul acestei faime, notînd în *Scrisorile* sale „...admir tot ce este operă... cred că aș putea plînge la operă, ca la comedie..." Iată remarci care impresionează pentru o epocă în care, pe scenele Parisului, triumfau condeiele de aur ale creatorilor comediei și tragediei clasice, urcînd la apogeu prin Corneille, Racine sau Molière. La curtea franceză, opera stîrnește pasiuni ce umbresc aproape toate celelalte spectacole la modă, devine însăși sinteza mult dorită a întîlnirii tuturor elementelor „audio-vizuale" prezente în epocă, moștenind tezaurul unui întreg secol. „Este evident — spune La Bruyère — că opera este schița unui mare spectacol ; îți dă ideea a ce poate însemna așa ceva." (Dar, adaugă același scriitor „...nu știu cum opera, cu o muzică atît de perfectă și o cheltuială într-adevăr regală, a putut reuși să mă plictisească !") Lully își domină epoca, nu numai prin artă, ci și prin îndemînarea de a cuceri favorurile atît de disputate ale regelui, el însuși invitat uneori să dea idei pentru montarea unui spectacol. Creația sa este extrem de vastă, astăzi în mare parte uitată, dar însemnătatea muzicii sale — determinînd un adevărat

curent de estetică muzicală „lully-istă" — marchează un hotar pentru începutul secolului „luminilor". Arta melodiei, în sine, îl preocupă destul de puţin, tocmai pentru că Lully refuză să placă prin mijloacele sentimentale de tip italian, neconforme cu spiritul parizian înclinat spre teatru. Fără a scrie prefeţe explicative, el îşi anunţă opiniile prin textele alese pentru muzică. Revelator astfel, dialogul dintre muzica italiană şi cea franceză, în *Ballet de la Raillerie* : „*Muzica italiană* : O, muzică franceză ! învaţă-mă, te rog, / ce ţi se pare, la mine, demn de a fi batjocorit ? *Muzica franceză* : Prea marea libertate pe care ţi-o îngădui în cîntecele tale, /Le face uneori extravagante. *Muzica italiană* : Tu, cu notele tale languroase, / Tu plîngi mai mult decît cînţi. *Muzica franceză* : Şi tu, crezi că reuşeşti mai bine / Cu refrenele tale plicticoase ? *Muzica italiană* : Nu trebuie să te încrezi doar în orgoliul tău, / Ca să mă supun acestei singure judecăţi. *Muzica franceză* : Aş compune ca tine / Dacă tu vrei să cînţi ca mine.... Cîntul meu arată prin tristeţea sa / Că suferinţa mea este vie şi apăsătoare. / Cînd durerea îţi răneşte inima, / Nu poţi avea o voce strălucitoare."

Deci, pare a spune Lully, declamaţia trebuie să impună sensul muzicii dramatice, urmărind o notare sensibilizată melodic a poemelor inspiratoare. „Dacă vreţi să cîntaţi bine muzica mea — obişnuia să sfătuiască Lully interpreţii — ascultaţi-o pe actriţa Champmeslé de la Comedia Franceză..." Este de fapt o admiraţie ce o împărtăşeşte cu majoritatea publicului teatrului francez, mărturisită şi în alegerea textelor. Operele sale, contemporane cu tragediile lui Racine, scrise pe librete semnate mai întîi de Molière, apoi de Quinault, sînt de fapt tragedie franceză cu declamaţie cîntată şi balete explicative (sau decorative). Recitativul silabic, sublinierea ritmului, cezurilor, rimelor,

melodia sever purificată de orice inflexiuni ornamentale italieneşti, iată tot atîtea caracteristici ale partiturilor lui Lully, greu de acceptat şi preţuit la justa lor valoare de un public al zilelor noastre, mai puţin preocupat de estetică, decît de expresie. Dar, oare, nu simţim adesea acelaşi lucru ascultînd o tragedie franceză clasică ?

Această impresie de uniformitate a muzicii lui Lully — care din punctul nostru de vedere este explicabilă — nu supăra însă pe contemporani sau urmaşi. Ea va fi subiect de admiraţie pentru cei care vin să-şi încerce şansa pe scena Academiei regale de muzică, acest teatru de operă care a crescut în luminile de clasică armonie a tragediei şi comediei franceze. În primul rînd Rameau se manifestă drept un demn continuator. Ca şi predecesorul său, Jean Philippe Rameau reprezintă un moment de culminaţie al acestei Academii pariziene, nedepăşit în secolele următoare, marcînd totodată tendinţa evoluţiei spre stilul pompos (o viitoare „grand opéra"?) pe care generaţia enciclopediştilor — în primul rînd Jean-Jacques Rousseau — îl vor judeca cu asprime. Pe măsură ce opera îşi pierde legătura cu spiritul tragediei franceze — făcînd loc, într-un consens al compozitorilor cu libretişti mediocri (Abatele Pellegrin, autorul textului la *Hippolyte et Aricie* de Rameau), numerelor decorative — ea se transformă în aşa-numita „opéra ballet", franceză ca spirit, artificială ca modalitate de comunicare a emoţiilor. Ne imaginăm destul de greu astăzi pasiunea cu care s-a dezlănţuit celebra bătălie estetică a „bufonilor", în care enciclopediştii, partizani ai noilor comedii muzicale italiene, critică nu numai stilul muzicii franceze, ci şi calitatea limbii literare a textului cîntat. Este o dispută ce anunţă iminente schimbări pentru deceniile următoare, o dispută la care participă, cu fervoare, nu numai esteţi, ci şi publicul de

curte sau al teatrelor la care au acces orășenii Parisului. În fața acestor frămîntări — devenite violente după prezentarea pariziană a *Servei padrona* de Pergolesi —, fără a-și pierde cumpătul, Rameau urmează o cale pe care o socoate fidelă concepțiilor sale. „Preocupat de frumusețea declamației și frumoasa linie a cîntului, care domnește de la Lully încoace — spunea Rameau —, am încercat să-l imit, luînd însă, ca și el, drept model frumoasa și simpla Natură". Dar, lăsînd la o parte o seamă de elemente ce dovedesc rafinamentul tratării muzicale a textului — vocalizele sînt plasate pe cuvinte cu sens simbolic, ca „zbor", „plutire", sunetele lungi corespund unor cuvinte reflectînd temporalitatea, ca „fără oprire", „întotdeauna" etc. — observăm în dorința compozitorului de a crea un spectacol cît mai divers — am spune astăzi cît mai contemporan cu gustul publicului — o prospețime melodică ce nu și-a pierdut savoarea. Sînt acele momente de îmbinare a dansului cu acțiunea — mai tîrziu încadrate în categoria aparent superficială a „divertismentelor" — ce abundă în operele-balet ale lui Rameau. Dansul și cîntecul se îmbină într-o multicoloră ghirlandă sonoră ce se integrează perfect decorului oferit de scenă și de sala de spectacol. Nu ne surprinde, ținînd cont de ambianța epocii, că Rameau în ale sale *Indii galante* îi invită pe băștinași, îmbrăcați după cele mai pitorești invenții de costume exotice, să danseze rigaudon sau tambourin în fața unui „gai Paris" monden, care frecventa sălile Academiei de muzică. Dintr-o lojă, cu privirea sa penetrantă, ce pare a nu se fi stins în timp, Voltaire urmărea aceste *Indii galante*. Stă mărturie una dintre scrisorile sale, cu o opinie deosebită de pătimașii adversari ai lui Rameau : „Se spune că, în Indii, opera lui Rameau ar putea reuși. Este de crezut că abundența de note mărunte

ar putea revolta un lully-ist ; dar, de-a lungul timpului, va trebui însă ca gustul lui Rameau să devină gustul dominant al întregii națiuni, pe măsură ce aceasta va deveni mai înțeleaptă. Auzul se formează din aproape în aproape. Trei sau patru generații pot schimba astfel urechea unei națiuni. Lully ne-a dat sensul ascultării pe care nu îl posedam înainte, dar „rameau-iștii îl perfecționează. Aștept noutăți, de acum în cincizeci de ani" (scrisoare din 11 septembrie 1735). Noutăți ? Admirația lui Voltaire a trebuit să aștepte nu cincizeci de ani, ci două secole, înainte de a-și justifica adevărul. Deocamdată, Academia regală de muzică se afla la o răspîntie și elogiile lui Voltaire, printre care putem citi cîteva versuri evocatoare, au mai mult rolul unui epitaf :

Il faut se rendre à ce palais magique
Ou les beaux Vers, la Danse, la Musique
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique."

În timp ce se întîmplau aceste lucruri la Paris, antrenînd întreaga elită a gînditorilor și artiștilor unei epoci în căutarea adevărului operei, Londra vedea stingîndu-se unica ei șansă de glorie în lumea muzicii timpului, odată cu moartea genialului Henry Purcell. Drumul pînă la o Academie regală de muzică, croită pe măsura ambițiilor de a străluci asemenea curții franceze, nu se aseamănă nici cu destinele artei italiene, nici cu cele ale culturii galice. Răsunaseră la începutul secolului al XVII-lea cîntece de fermecătoare frumusețe, ideale îmbinări între versurile sonetelor shakespeareene și talentul maeștrilor virginalului. Epoca elisabethană avusese muzica ei, descoperise un anume fel de a face teatru cu cîntece — amu-

zantele „masks" în care Jonson strălucea cu deosebire — cultivînd trăsături ale unui spirit național ce promitea mult viitorului. Promisiuni ce nu-și află însă continuarea, în fața invaziei italienești, cu tot cortegiul de decoruri și efecte scenice, de cîntăreți și opere strălucitoare. Da, și aici opera italiană își aflase o primitoare casă la curtea londoneză, cîntăreții își comunicau rolurile fără a se preocupa prea mult de sentimentele contradictorii ale unui public ce-i acceptă de dragul modei. În artificiala atmosferă care devenise pretutindeni apanajul artei italiene lirice, Londra se transformă treptat într-o suburbie a Neapolelui. Recitim impresii ale contemporanilor sfîrșitului de secol, cu senzația de a asista la asemenea spectacole. Iată opiniile lui Saint-Evremont, acest scriitor francez stabilit la Londra, opinii cuprinse într-o scrisoare adresată ducelui de Buckingham: „O prostie încărcată cu muzică, dansuri, mașinării, decoruri, este o prostie magnifică, dar rămîne totuși prostie; este un fond urît, ascuns de frumoase aparențe, pe care îl pătrund cu multă neplăcere... Dacă vreți să aflați ce este o operă, vă voi spune că este o lucrare bizară în care poetul și muzicianul, fiecare stînjenit în egală măsură de celălalt, își dau multă osteneală pentru a obține un rezultat neplăcut... Dacă m-aș simți în stare să sfătuiesc pe oamenii cinstiți care se simt bine la teatru, i-aș îndemna să reia plăcerea frumoaselor noastre comedii, unde s-ar putea introduce dansuri și muzică, fără a strica spectacolul... Nu doresc să-mi închei discursul fără a vă vorbi de lipsa de stimă pe care o nutresc italienii față de operele franceze și de dezgustul pe care mi-l trezesc producțiile venite din Italia... Te gîndești să mergi să asiști la o reprezentație, unde nu se reprezintă de fapt nimic; vrei să vezi o comedie, dar nu găsești nici o urmă de spirit al autenticei

comedii... Am văzut comedii în Anglia, unde exista multă muzică; dar, o spun în șoaptă, nu m-am putut obișnui cu cîntecul în limba engleză. Sînt de prea puțină vreme în această țară, pentru a mă putea obișnui cu o manieră atît de diferită... Unde multe calități abundă, nu văd un prea mare rău prin lipsa bunului-gust; este cert că l-am întîlnit foarte rar..."

Iată ambianța în care, într-o modestă localitate britanică — Chelsea — se cînta, în 1689, *Dido și Enea*, opera lui Purcell pe un text în limba engleză, (de Nahum Tate) după gustul publicului burghez mai puțin atras încă de italianisme. *Dido și Enea*, acea singulară partitură fără urmași, sortită a fi titlul cel mai de seamă al unui întreg secol de muzică engleză... Ce ne îndeamnă să-l evocăm, aici, în galeria iluștrilor reprezentanți ai maeștrilor melodiei, pe Henry Purcell? În primul rînd, autentica și expresiva sa inspirație melodică, atît de aproape de adevăr încît ezit să o privesc din unghiul vreunei analize estetice. Ca și la Monteverdi, inspirația dictează formularea cît mai simplă — nu simplistă însă — a emoțiilor, prin intermediul succesiunii expresive sprijinite de poezie și firesc dimensionate sonor de cînt. Putem oare spune că aparține unui trecut de mult uitat tragicul rămas bun pe care îl murmură Dido, privind în urma corăbiei ce se îndepărtează, ducînd cu sine viața, iubirea, pe Enea? Nu, accentele de nobil tragism, răscolitor, stăruie și azi cu aceeași vibrație, agită la fel afectele noastre. Purcell descoperise acea taină a sufletului uman pe care Shakespeare i-o arătase pilduitor în tragediile sale, acel aliaj de părere și realitate ce pulsează în fiecare povestire de iubire. Și, pentru a o reda, cuvintele englezești i s-au părut potrivite, cele mai potrivite adresării, suficient de sonore pentru a lăsa liber cîntul. Tot de la marele Will, Purcell

învață și zborul fanteziei, creînd în *Crăiasa zînelor* un basm de delicată irizație a culorilor, cu melodii sprințare și tente nuanțate ale expresiei. Deschidea astfel, muzicii de teatru, în Anglia, marea perspectivă a unei arte naționale. Un drum pe care, greu de înțeles astăzi, nimeni nu l-a mai urmat timp de aproape două secole, pînă cînd avea să trezească din taina palatului „frumoasei adormite", muza operei, confratele său, Benjamin Britten. Dar, pînă atunci...

Londra, după timpuria dispariție a lui Purcell, își continuă plăcuta coabitare în compania italienilor, aplaudă pe celebrii „musico" și, mai apoi, descoperă primele cîntărețe vedete devotate mai mult succesului lor decît muzicii. Și, ceea ce pare paradoxal, în luxoasa sală a Academiei regale de muzică engleză — după modelul francez, bineînțeles — principala personalitate italiană care va cunoaște triumful este cea a germanului Georg Friedrich Händel! Contradictoriu chipul acestui creator, de proporții monumentale. Pentru opțiunea sa stilistică, care a fost judecată destul de aspru și în acea epocă de o parte a publicului, se pot găsi unele scuze: fascinația exercitată de către opera italiană asupra sa, în perioada formării compozitorului sub îndrumarea — și uneori deja în concurență — unor maeștri ai Neapolelui. Apoi, odată cu primirea de care se bucură la curtea Angliei — țară pe care el însuși o considera o a doua patrie —, pe Händel îl convinge să practice operă „seria" italiană succesul pe care îl are acest gen de spectacol în fața nobilimii britanice. A fi privit în trecut, a fi pornit la drum folosind modele, este principala sa vină în compromisul pe care îl face acest jovial muzician. Vină răscumpărată parțial prin darul de mare melodist, prin invenția unor imagini sonore frumoase, sugerate de aceleași legende antice repetate la nesfîrșit, în care pulsează însă o forță componistică remarcabilă. Totodată, Händel va inova, dar tărîmul descoperirilor merită o atenție aparte, asupra căruia voi reveni. Negura uitării compozitorului „italian" Händel este, în fața judecății istoriei, dreapta răsplată pentru artificioasa altoire a geniului cu o formă aparținînd deja trecutului. Zborul melodiei, cenzurat de manierism, nu are libertatea nobilă care face din personalitatea händeliană un monument al clasicismului în devenire, așa cum relația formală cu poezia și teatrul — chiar în contact cu versuri scrise de un maestru al genului, ca Metastasio — se traduce printr-o izolare a muzicii de funcționalitatea ei scenică. Totuși, să nu fim nedrepți. Putem găsi, izolate într-adevăr de fastul desuet al cadrului, pagini încă emoționante, cum este acel celebru Largo din opera *Serse* (cîntat cu pasiune de toți soliștii de operă, fie femei, fie bărbați, uneori transpus și pentru execuție instrumentală, fără a mai avea vreo legătură cu povestirea inițială) sau avîntul eroic al unora din ariile operei *Giulio Cesare*. Este poate puțin ?

Pornind tot de pe meleaguri germane, format tot la școala lirică italiană, dar descoperind la vreme că opera trebuie să-și recucerească puterea dramatică, Christoph Willibald Gluck urmează acestor maeștri despre care am amintit, semnînd prima importantă reformă a teatrului muzical. La aproape un secol și jumătate de existență, se întîmplă acest seism ce va schimba din temelii edificiul „spectacolului spectacolelor". Îl va modifica total ? În oarecare măsură da, căci totul apare pentru contemporanii lui Gluck nou. Acum știm însă că această schimbare nu este decît reluarea, la un nivel ce păstrează împlinirile dar și amărăciunile experiențelor, artei lui Monteverdi, acea mult dorită renaștere a spiritului de teatru comen-

tat de muzică. De fapt nu-l putem explica pe Gluck decît ca un sintetizator al istoriei ce depășise un secol de operă europeană, un artist ajuns la maturitate, capabil să-și impună concepțiile. Prima dată, își încearcă forțele în ambianța unei Viene italienizate, prezentînd în 1762 o lucrare reluată cu mult succes și la Paris — *Orfeo ed Euridice* (același Orfeo... aceeași Euridice, altă versiune italiană, imaginată de Metastasio). Dacă ar fi să ascultăm cel puțin acel cutremurător dialog dintre Orfeu și Furiile ce păzesc intrarea Infernului, și este convingătoare noua lume pe care ne-o descoperă Gluck, acordîndu-și lira în sunetele generosului cîntec ce animă sentimentele. „M-am gîndit — spunea Gluck în prefața (din nou o prefață necesară pentru justificarea artistului, autentic manifest estetic de această dată) operei *Alcesta* — că cu cît poezia este mai concentrată, energică, pasionată, emoționantă, armonioasă, și cu cît muzica va încerca să o exprime mai bine, după trăsăturile veritabilei sale declamații, ea va deveni *adevărata muzică a acestei poezii*..."

Poposind la eleganta curte de la Versailles, invitat de Marie-Antoinette, Gluck aduce cu sine toate aceste idei, găsind pregătit terenul reformelor sale într-o țară în care ideea de teatru, ca dramă și literatură totodată, și-a păstrat forța. Treptat concepțiile sale capătă relief în creațiile pentru care îi este deschisă scena Academiei regale de muzică. Multe polemici (vor fi din ce în ce mai multe, pînă la valul de contestare a operei, în secolul nostru) sînt declanșate de atitudinea sa activ îndreptată spre realizarea noului, noutatea însemnînd adevăr, nu speculație. Asemenea adversități, în lupta de impunere a ideilor sale, de determinare a unei alte opinii față de funcția teatrului, nu i-au putut slăbi elanul, Gluck dovedind o rezistență socială impresionantă, reușind să de-

termine rezultatele dorite de el nu numai în rîndul interpreților, ci și în cel al publicului („V-a displăcut la teatru'? — întreba compozitorul, într-o convorbire cu Corancez, publicată de *Journal de Paris* în 1788. Nu? — Ei bine, atît mi-ajunge. Dacă am reușit în teatru, am cîștigat premiul dorit ; și vă jur că puțin îmi pasă dacă sînt socotit plăcut într-un salon..."). Unul dintre cei mai de seamă contemporani ai săi, belgianul Grétry, explică în *Eseurile* sale în ce constă puterea artei lui Gluck, stabilind acele convingătoare corespondențe cu artele plastice — în special cu arta monumentală — sugerate de personalitatea artistului. „Aici, totul trebuie să fie mare ; este vorba de un tablou făcut pentru a fi privit de la mare distanță... Armonia, melodia, totul trebuie să fie amplu ; toate amănuntele genurilor migălite trebuie să fie scoase din orchestră. Este vorba de un soi de pictură cu bidineaua. Dacă vorbele nu cuprind decît un sentiment, dacă piesa trebuie să păstreze o unitate de sentiment, muzicianul va avea dreptul și datoria să aleagă un metru sau un ritm, pe care-l va păstra fără întrerupere în fiecare piesă muzicală. Gluck nu a fost cu adevărat mare decît atunci cînd a constrîns orchestra sau cîntecul cu o singură mișcare."

Alcesta, Iphigenia în Aulida, Iphigenia în Taurida, Paris și Elena, iată tot atîtea titluri, tot atîtea argumente în favoarea lui Gluck, în favoarea unei opere de factură europeană. („Încerc, cu ajutorul unei melodii nobile, sensibile și firești — scria Gluck în *Mercure de France* din 1773 —, cu ajutorul unei declamații exacte după prozodia fiecărei limbi și caracterul fiecărui popor, să găsesc mijlocul de a produce o muzică proprie tuturor națiunilor și de a face să dispară deosebirea dintre muzicile naționale.") Reîntîlnim în partiturile amintite, semn al amploarei stilistice pe care o dorește compozitorul — ca ecou

al largului orizont deschis de iluminism — trăsăturile cantabilității italiene vocale (vezi acel suav *O del mio dolce ardor* din *Paris și Elena*), așa cum nu sînt abandonate nici declamațiile tragice ale teatrului francez, cu accente patetice, cu înflăcărări ale ideii cuprinse în cuvînt — cum o face Corneille — și înnobilate de muzică. În fine, Gluck este unul dintre primii dramaturgi care acordă corului un rol mai mult decît decorativ, transformîndu-l în personaj (Furiile din *Orfeu* spre pildă), așa cum importanța ansamblului orchestral se relevă cu o pregnanță semnificativă, dimensiune nouă a operei, intens melodică prin planurile tematice simbolizînd întreaga acțiune ulterioară. Ce avea să spună posteritatea despre acest artist ? O parte din concluzii sînt deja prezente aici. Nu însă toate, căci Gluck a continuat, de-a lungul anilor, să fie nu numai admirat, ci contestat cu aceeași virulență ca în anii în care lupta pentru cucerirea scenei Academiei regale de muzică. Campion al acestei contestări, peste veacuri, Debussy acceptă greu renumele stabil al compozitorului, în ierarhia teatrului muzical francez : „În numele cui mai dăinuie încă tradiția lui Gluck ? Chipul pompos și fals de a trata recitativul constituie o mărturie îndestulătoare, dacă n-ar mai fi și obiceiul acela de a întrerupe cu nepolitețe acțiunea, așa cum face Orfeu cînd și-o pierde pe Euridice, printr-o romanță care nici măcar nu dezvăluie cum se cuvine o stare sufletească atît de jalnică... Numai că e vorba de Gluck... și lumea se înclină !"

Opera, la finele secolului XVIII, pe marile scene europene, este din nou un mare spectacol cu orchestră, coruri, voci soliste și decoruri luxuriante, recucerindu-și fascinanta faimă de „spectacol al spectacolelor". Pentru a

fi însă perfectă, în definirea ei ca gen, în esența ei expresivă, îi lipsea încă acel farmec fără nume, fără preț, dincolo de știință și estetică, de căutări și măiestrie, farmecul melodiei nemuritoare, al poeziei care cîntă... Opera aștepta marea consacrare, acea minunată dăruire cu apă limpede ce va purta numele lui Wolfgang Amadeus Mozart....

Un inedit moment al dramei muzicale — opera de concert

Cam în aceiași ani ai începuturilor, cînd se ridicau primele falduri ale cortinelor imaginare pentru a descoperi italienilor tainele operei, se ivește și ideea de *a cînta* o acțiune pornind de la temeiul unor texte cu înclinație filosofică, uneori religioasă. Oratoriul — sau adesea așa-numita operă de concert — își începea astfel, cu *Rappresentazione di anima e di corpo* a lui Emilio de' Cavalieri, drumul paralel cu opera propriu-zisă, preluînd experiențele de expresivitate muzicală, evitînd acumulările de expresivitate teatral dramatică. Poate din această cauză, oratoriul — și variatele sale ipostaze, de la monumentalele Pasiuni la Cantatele mai restrînse ca dimensiuni — își va croi o cale proprie, mai ales pe făgașul concertului religios, alegîndu-și publicul după alte criterii decît cele ale teatrului. Părea că astfel, evoluția sa nu se va întretăia vreodată cu cea a operei, mergînd mereu spre zonele muzicii pure, dezbărate de „vulgaritatea“ relației directe cu realitatea. Și, tocmai în acest domeniu al oratoriului, întîlnirile au fost mai interesante, dătătoare de surprinzătoare impresii, atunci cînd geniul unor creatori îi va descoperi forța latentă, de a se adresa oamenilor prin muzică și poezie, concentrîndu-le atenția asupra esenței narațiunii.

Mulți comentatori consideră această întîlnire, așa cum s-a produs la Händel, rodul întîmplării aliat cu cel al unei calculate căutări a succesului. Oare numai acesta este adevărul ? În parte, da. Händel a intuit că își putea învinge adversarii ce-l duseseră la faliment cu spectacolele de operă, reprezentînd în perioada de după carnaval — cînd teatrele erau închise — drame muzicale oratoriale. Dar, cînd armata pretendentului la tronul Angliei, Carol Eduard, ajunsese la porțile Londrei, ivirea celor două oratorii patriotice, *Oratoriul festiv* și *Juda Maccabeul*, a însemnat cu totul altceva.

Ca și în *Sărbătoarea lui Alexandru*, compus cu un deceniu mai înainte (1736), Händel imaginează, pentru sala de concert, drame muzicale cîntate în limba engleză, părăsind moda italienismelor, adresîndu-se marelui public cu dorința de a fi înțeles, în clocotitoarea sa bucurie, în marile încleștări dramatice, în momentele de meditație. Caută în filele *Vechiului Testament* (ca și Verdi, un secol mai tîrziu) fapte eroice al căror sens rămîne actual, le aduce în lumina unui comentariu muzical *contemporan*. Nemaipomenită această capacitate de a renaște din cenușa propriilor compromisuri. Unde se află atîtea opere convenționale, cu „parolinele“ lor dulcege, cu vedetele cîntărețe tiranizînd scena ? Le ia locul o redare sobră, monumentală, a acțiunii, cu arii comunicînd sentimente, cu conflicte ce depășesc imaginația montărilor de teatru. Decorul ? Da, el există în fiecare secvență a actelor oratoriilor, în fiecare moment al narațiunii. Este însă un decor exclusiv muzical, jocul culorilor orchestrei, cel al tensiunilor ritmice, armoniile și, plutind peste acestea, dominația melodiei, înfăptuiesc minunea. Totul există, dar trebuie recreat de cel care ascultă, de cel care își imaginează cele gîndite de compozitor, oferindu-și propria

versiune sub îndrumarea lui. Este un gest titanic, de neîntîlnită îndrăzneală, un gest demn de marii oameni ai Renașterii. Este, de asemenea, manifestarea unei forțe creatoare prea mult încătușată de tipare vechi, găsindu-și în fine dezlegarea. După prima interpretare, la Londra, a oratoriului *Messia*, Händel își explica atitudinea în cuvinte deseori citate pentru sensul lor, revelînd adevăratul rost al muzicii în viața oamenilor : „Mi-ar părea rău dacă aș face plăcere oamenilor. Scopul meu este să-i fac mai buni". Dacă muzicianul și-a cucerit astfel dreptul la admirația fără uitare a iubitorilor creației sale, dacă acum se poate vorbi de Händel ca despre un artist mereu actual, aceasta se datorează în mare parte operelor sale care nu au fost opere, dar care au realizat în bună măsură visul de totdeauna al compozitorilor de a imagina fresce epice în care teatrul să-și capete o nouă dimensiune, esențială, prin muzică.

Pentru Händel, după atît de numeroasele avataruri ale compozitorului de spectacole scenice, această evoluție poate părea surprinzătoare, dar își află justificarea în acumulările experiențelor sale, în continua confruntare cu publicul. Pentru contemporanul său, Johann Sebastian Bach, destinul este cu totul altul ; cu atît mai fascinantă apariția lui în drumul operei. Germania lui Luther, împărțită între severitatea ritualului religios și luxurianta viață a nenumăratelor curți nobiliare, apare ca un teren în care teatrul muzical italian devenise produsul de serie cel mai răspîndit. Cîte nume de compozitori de operă pot fi amintite aici ? Poate Cannabich, Hasse, poate Tellemann cu al său *Pimpinone*. O remarca și Burney în însemnările călătoriilor sale (*The present state of music in Germany...* 1773) : „În rezumat, stilul melodic al germanilor are legătură cu stilul melodic al italienilor, pe măsura asemănărilor dintre gustul celor mai mulți compozitori și artiști din aceste două țări. Motivul trebuie căutat atît în relațiile ce există între imperiu și marile sale posesiuni de dincolo de Alpi, cît și în teatrele de operă italiană care au ființat aproape întotdeauna la Viena, München, Berlin, Dresda, Mannheim, Brunswick, Stuttgart, Cassel etc."

Existența unui mare compozitor național, în aceste împrejurări, este de la sine îndepărtată de sfera jocurilor societății nobiliare, de iradiațiile luminilor scenelor de teatru. Bach, în modestia funcțiilor de maestru de capelă sau cantor, nu intră în atenția acestor cercuri mondene, nu este solicitat în afara obligațiilor — multiple dealtfel, dar obscure — închise între zidurile catedralelor. Aici, în umbra anonimatului, răsună mărețele sale capodopere, fie cele trezind ecourile răscolitoare ale orgii, fie cele de o calmă limpezime ale coralelor. Contactul cu publicul ce frecventează catedralele este altul decît cu publicul teatrului de operă. Totul se petrece în liniștea reculegerii și, pornind de la această liniște, gîndirea lui Bach iradiază același calm în exprimarea celor mai profunde gînduri despre existență și rostul ei, atît în partiturile destinate clavecinului, cît și în cele aparținînd orchestrei, lăsînd să străbată totuși și ecourile vieții înconjurătoare, în pulsul ritmurilor sau în întorsăturile desenelor melodice. Nu îi erau promise succesele compozitorului de operă, așa cum de fapt nu i se potriveau — ca temperament și concepție estetică — fastuoasele spectacole italiene, care nu l-au fascinat în măsura în care o resimțise Händel.

Totuși, privind întreaga muzică a epocii lui Bach, afli în taina partiturilor sale acea capodoperă, puțin cunoscută de contemporani, descoperită un secol mai tîrziu de Mendelssohn Bartholdy, în care se prefigurează cele mai interesante trăsături ale dramei muzicale dorite de roman-

ticul Wagner. *Matthäus Passion*, oratoriul inspirat de versiunea dramatică a Bibliei, venind din vechime sub forma povestirii apostolului Matei, iată acea capodoperă care și-a cucerit în timp o glorie fără egal. Bach acordă versiunii lui Matei o atenție aparte, descoperindu-i esența tragică, căutîndu-i sensurile dincolo de narațiunea propriu-zisă. Cerîndu-i lui Picander un text inspirat din această versiune, nu precizează ideea de a concepe în limitele oratoriului o adevărată dramă muzicală a cărei orientare artistică se îndrepta vădit spre teatrul cîntat. Dar, urmărindu-i realizarea, înțelegem astăzi că scopul propus — de a crea o povestire vocal simfonică îmbinînd oratoriul cu opera — îi fusese deosebit de limpede.

Ce aparține oratoriului în această *Pasiune* ? Neîndoios, cadrul coral, vocal orchestral, este cel al tradiției, așa cum succesiunea faptelor este ordonată de un recitator. De asemenea, libertatea în asamblarea arhitectonicii oglindește depășirea tuturor convențiilor care ar fi îngrădit o simplă desfășurare scenică. Concertul, departe de a-i limita mijloacele prin lipsa interpretării actoricești și absența plasticii montării, îi deschide orizontul unor tablouri ample în care imaginația completează cele rostite.

Ce aparține oratoriului în această *Pasiune* ? Neîndoios, în această partitură ? Totul. Dar cu corectivul că ne aflăm în fața unei viziuni ce-și depășește epoca. Iată astfel Uvertura, magistrală deschidere a povestirii, în care sînt rezumate nu numai faptele, ci ne este prezentată consecința acestor fapte, ca un fronton al tragediei aducînd narațiunea în contemporaneitate. Privirea lui Bach nu se îndreaptă doar spre trecutul evocat. El găsește o uimitoare soluție în dubla ipostază a corului și soliștilor, stabilind o clară delimitare a dimensiunilor temporale. Pe de o parte, prin narațiunea Recitatorului, a intervențiilor corului —

masă a personajelor care au participat la dramă — și a unor voci soliste — personaje ale povestirii (Isus, Petru, Luca, Marele preot, cele două servitoare), compozitorul realizează acțiunea directă, plasată în tragedia evocată. Pe de altă parte, prin ariile unor voci (mezzo-soprana, cu acel extraordinar solo acompaniat de vioară, *Erbarme Dich* ; soprana cu nu mai puțin frumoasa arie *Ich will dir mein Herze schenken)* și prin suita coralelor așezate între momentele de răscruce ale acțiunii, Bach urmărește dimensiunea reacției contemporanilor săi față de dramă. Fascinant acest dialog în timp, care dă mersului muzicii nu numai o maximă diversitate — liniștea dureroasă a coralelor opunîndu-se acțiunii din scenele propriu-zise — de ipostaze psihologice și dramaturgice ; tot aici își are rădăcina confruntarea dintre două lumi muzicale diferite stilistic și filosofic — lumea coralului protestant, pe de o parte, lumea frămîntată a teatrului, deci a dramei cu personaje reale, pe de altă parte. Din șirul inepuizabil al noutăților pe care le oferă partitura aceasta, rod al unei geniale acumulări artistice ce rezumă nu numai o viață, ci un veac de evoluție a limbajului sonor, aș desprinde ideea de a relua, de cinci ori pe parcursul acțiunii, un coral binecunoscut al compozitorului Hans Leo Hassler, transformat într-un adevărat leitmotiv reprezentînd iubirea și reculegerea. Revenirile acestea nu sînt simple, un joc al mozaicului arhitecturii sonore. Ele se ordonează, pe cascada de arcade gotice, cu o simbolică ce-l anunță pe Wagner, în ideea melodiilor conducătoare.

Bach nu dispunea de aparatajul scenelor de operă, pentru a realiza decorul adecvat dramei sale. Dar acest decor nu lipsește, el este din primele secvențe sugerat de muzică, prin imagini orchestrale de mare putere, cutremurătoare (vezi moartea lui Isus), prin detalii de o surprinzătoare

simplitate (vezi cortegiul funerar al Golgotei, cu ecoul trist al unor clopote în penumbră), uneori prin întreaga sonoritate a corului și orchestrei. Și, din aceste mijloace de care dispune, deschiderea dramei spre teatrul muzical se evidențiază puternic, singular prin originalitate, mai impresionantă decît oricare din lucrările montate, mai adevărată și mai aproape de contemporani decît oricare din produsele importate din Italia. Dacă la timpul ei *Matthäus Passion* nu a fost înțeleasă în întreaga sa semnificație, aceasta nu trebuie să mire, căci ea aparținea unei alte epoci. Romantismul de-abia își înfiripa primele începuturi, descoperea natura și omul, îi căuta o altă rațiune de existență. Pînă să ajungă la propria ființă artistică, la noua deschidere în fața vieții, revelată de filosofii și poeții, de muzicienii și pictorii secolului următor, *Matthäus Passion* a trebuit să aștepte. Măreția lui Bach se dezvăluie, neîndoios, și în această anunțare a altui ev pentru care oamenii se pregăteau încă inconștient. Măreția lui este de a fi realizat, în același timp, o sinteză a trecutului sinteză cuprinzînd secole de artă. Fondul literar al scrierilor biblice la care se adaugă structura dramatică liturgică, reminiscențele cîntului gregorian, îmbogățite cu sonoritățile pline de seva cîntecului popular ale coralului lutheran, treptatele aliaje ale polifoniei vocale și muzicii instrumentale se contopesc în această magistrală creație cu noile forme ale recitativului declamatoric și ariilor de operă, ale dezvoltărilor contrapunctice și armonice ; iată tot atîtea linii ce converg într-un mănunchi de surprinzătoare și mereu revelatoare unitate. Clarviziunea utilității fiecărui element, echilibrul între rațiunea lucidă a interpretării evenimentelor și valoarea afectivă a sentimentelor care le animă, pot fi comparate aici cu măiestria arhitecților care, în secole, au creat monumentele nepieritoare ce înfruntă

timpul emoționînd privitorul cu aceeași putere, din veac în veac. Da, drama muzicală a Pasiunii lui Bach este un asemenea moment aducînd spre eternitate mesajul geniului și căldura omenescului, semeția înaltului și învăluitoarea intimitate a mărturisirilor. Dar, în primul rînd — și aceasta pornind de la esența ideii de puritate cu care este concepută melodia, izvorîtă din cea mai nobilă inspirație — impresionează acea cîtime de adevăr, fără false convenții, ce ne este dăruită în tălmăcirea unei drame pe care muzica, gîndirea prin sunete, o ridică la rangul de tragedie umană. Opera — tocmai aici, în ceea ce am putea numi concert — își cucerise autonomia, mai mult chiar, dreptul de artă a sintezelor, egală în valoare cu cele mai înalte idealuri estetice ale culturii și civilizației europene.

O nouă artă a melodicii

„Nu sînt în stare să-mi exprim sentimentele și gîndurile în versuri sau culori — spunea Mozart într-una din scrisorile sale — deoarece nu sînt nici poet, nici pictor. Dar pot să o fac prin sunete, fiindcă sînt muzician." Iată poate cea mai simplă, firească explicație a naturaleței fără fard și modă prin care te cucerește muzica mozartiană. Și, în primul rînd nemuritoarea fantezie a melodiilor sale, de o uimitoare diversitate, de o uimitoare unitate. Fără exagerare, melodia aceasta reprezintă o întreagă gamă de stări sufletești, de sentimente și caractere, reflectînd o lume dimensionată după criterii mozartiene, cu o ierarhie aparte — și în același timp puternic generalizatoare — a concepției filosofice față de unitatea contrariilor, față de confruntarea forțelor ce alcătuiesc acea complexă dramă, numită viață. În lecțiile de interpretare de la Academia Chigiana, George Enescu insista, pentru studiul muzicii maestrului vienez, ca violonistul să-și imagineze cuvinte ce ar putea fi așezate sub linia melodică din pasajele destinate viorii într-o partitură. Cîntate, asemenea cuvinte limpezesc sensul muzicii, căci ne relevă unul dintre pilonii gîndirii prin sunete a lui Mozart, teatrul liric. Acest spirit al cîntului teatral este omniprezent în partiturile sale, nu numai în cele destinate vocii pentru scena de

operă sau concert, ci în multe dintre lucrările instrumentale. Prin acest exercițiu de stil și interpretare, George Enescu, unul dintre cei mai subtili tălmăcitori ai muzicii lui Mozart, demonstra încă o dată că viața acestei minunate muzici aparține cîntului, la fel de firesc cum florile sînt prinse pe o tulpină sau cum izvoarele aleargă murmurînd spre matca rîurilor.

A urmări cronologic toate operele tînărului Mozart, de la *Grădinărița din dragoste* la *Bastien și Bastienne*, de la *Ascanio in Alba* la *Mitridate Re di Ponto*, mi se pare un itinerar interesant, dar depășind cadrul subiectului nostru. Încercînd să surprindem doar cîteva imagini, fugitive, ale candorii anilor adolescenței, dorința este de a arăta cum a fost posibil ca, la finele celui de al doilea secol de operă, după explozia reformatoare a teatrului lui Gluck, centrul de greutate al esteticii spectacolului muzical să se deplaseze pentru multă vreme, din Italia, către capitala clasicismului, Viena. Surprindem, în paginile delicate ale operei *Bastien și Bastienne* (să ne amintim oare de *Jeu de Robin et de Marion* ?) mici melodioare a căror șansă de a fi afecționate de public este în primul rînd dependentă de spontaneitatea lor, vecină cu ivirea cîntecelor populare. (Exemplară aici acea anecdotă povestind cum micuțul Mozart întreba cu candoare pe primul venit : „Mă iubiți ?".) Cum ar fi acel mic motiv din *Uvertură*, grațios și copilăresc, devenit dramatic și eroic în dimensiunile temei principale din *Simfonia a III-a* de Beethoven ; reinventîndu-l sau mai probabil reținîndu-l ca o revelație a unei lumi pe care o admira, Beethoven subliniază astfel o ipostază latentă a melodicii mozartiene.

Pasiunea lui Mozart pentru teatru nu s-a dezmințit niciodată, de la primele încercări, pînă la capodoperele sale. Iată, părăsind paginile de orchestră, să pășim în decorul

rococo al *Grădinăriței din dragoste*, miniaturală bijuterie destinată inițial de Mozart unui spectacol la curtea imperială vieneză. Autorul are aproape 20 de ani, este în pragul creării seriei de Concerte pentru vioară. După primele călătorii, admiră fără rezerve opera italiană și nu cunoaște îndeajuns reformele lui Gluck. Spun toate acestea, nu pentru a scuza, ci pentru a demonstra că stilul mozartian — acel stil care, fără declarații reformatoare *va schimba* radical gîndirea de operă — este rezultatul unei treptate întîlniri între tendințele operei europene cu evoluția artei componistice a muzicianului. Sînt vizibile pragurile depășite de el, treptele care acced spre maturitate. Suficient dacă comparăm miniaturalele opere ale începuturilor sale, opere în care nu se sfiește să imite ce-i place, picurînd roua unor accente de emoționantă candoare, cu momentele culminante de mai tîrziu. Pare că din cadrul acelor bibelouri muzicale se desprinde, treptat, un chip nou, ale cărui trăsături se animă, devin altele, părăsesc fără dușmănie trecutul, modificîndu-l, făcînd imposibilă — cu multă, multă blîndețe, dar irevocabil — orice întoarcere.

Primul prag important — rămas o dată memorabilă pentru viitorul teatrului liric — este singspielul *Răpirea din serai*, compus în 1782, adică doar la cîțiva ani după triumful complet al operelor lui Gluck la Paris. Mozart este aici deja pe de-a-ntregul personal, dar reflectă totodată întreaga configurație a tendințelor timpului. De la spectacolele franceze cu cîntece și texte vorbite (viitoarea „opéra comique") preia maniera de desfășurare teatrală, existentă și în Austria, dar fără acces pe scenele mari ; de la Gluck, pe care îl urmărise la Paris, preia gîndirea complexă asupra edificării dramaturgiei — coloană de echilibru a întregii piese muzical teatrale — sintetizînd legăturile dintre semnificațiile multiple ale textului

și caracteristicile principale ale tălmăcirii lor muzicale. Are suficientă experiență — și, știm prea bine, suficientă forță — pentru a porni de astă dată de la ceea ce a înțeles văzînd și ascultînd, pentru a alege un drum propriu, al expresivității melodice. Ce pilduitoare este revelatoarea explicație pe care ne-o dă compozitorul, privind modul în care a conceput muzica cea mai potrivită emoției lui Belmonte, sosit la seraiul lui Selim în căutarea iubirii pierdute (ce departe și ce aproape este legendarul Orfeu...) : „Inima care bate, plină de dragoste, este anunțată încă dinainte de violine ...Se simte înfiorarea, nehotărîrea, vezi parcă cum sentimentul îi umple pieptul — aceasta se exprimă printr-un crescendo — auzi șoaptele și suspinele..." Totul, încă din această primă muzică, pare să dovedească că Mozart se comportă ca un adept al legilor realismului, atît de mult analizate de Enciclopediști în manifestările teatrului muzical al epocii ce-l precedase. Sub masca unei povestioare moralizatoare, cu decoruri și costume fanteziste „alla turca", simți cum adevărul firii omenești, adevărul naturii ce-l înconjoară, palpită aici, clipă de clipă. Vocea Constanzei nu intonează ghirlande ornamentale de acute și dantele sonoare, ea are zborul înalt al păsării ce încearcă să-și învingă captivitatea și, prin aceasta, impresionează în delicatele ei accente eroice.

Teatrul mozartian — teatru în cel mai deplin sens al cuvîntului — nu este fărîmițat în componentele ce alcătuiau opera, în acele compartimente ce slujeau, independent, vreun efect sau altul ; totul se află legat, sub comandamentele unei judecăți lucide care obține efectele cele mai puternice, le forjează prin voință, pentru a realiza, după pilda lui Gluck dar cu alte mijloace, drama muzicală. Să apelăm din nou la cuvintele compozitorului, căci ele zugrăvesc cel mai bine intențiile artistului în măiestria

cu care construiește, prin intermediul unei arii de caracter, un personaj. Este acel hazliu Pantalone din comedia dell' arte, devenit aici Osmin, neînduplecat păzitor cu turban al seraiului : „Deoarece mînia lui Osmin — spune Mozart — crește mereu și ascultătorul își închipuie că aria este pe terminate, introduc un *Allegro assai*, care este în cu totul alt ritm și într-o tonalitate cu totul diferită ; ceea ce trebuie să producă cel mai bun efect. Fiindcă un om care este pradă unei furii atît de violente depășește toate limitele moderației și măsurii și își iese din fire ; tot așa, trebuie ca muzica să-și iasă și ea din fire..."

Călătoriile în Italia însemnaseră experiențe cu evidente consecințe în formarea stilului mozartian. Acea dulceață meridională a canzonetei și serenadei, acea armonie a componentelor sonore făcute să placă, va deveni cu timpul un element al expresivității caracteristice temperamentului muzicianului vienez, nu o pecete străină ci o nuanță reliefînd unele trăsături ale firii sale lirice și vioaie. (Mozart, copil, căuta la clavecin „notele care se iubesc...") Asistînd la spectacole fastuoase, prilejuite deseori de evenimente ale vieții nobiliare, este mai întîi cucerit de ideea operelor „seria" în care întrevede existența posibilă a tragediei, exprimată în cea mai cantabilă limbă a operei, acea limbă italiană de circulație muzicală europeană, devenită un dialect cosmopolit al spectacolului de protocol. Le va reproduce, adaptîndu-le la modul său de a simți, în creații proprii, nu cu intenția de studiu al tehnicii respective, ci din sinceră convingere. Totuși, nici *Mitridate*, nici *Lucio Silla* sau mai tîrziu *Idomeneo* nu intră în șirul capodoperelor, cu toate frumusețile împrăștiate cu generozitate de autorul lor. Greu de spus dacă însuși Mozart a simțit aceasta, dar faptul că există și o altă opțiune în călătoriile sale italiene poate fi un argument. Mozart ascultă și acele sprințare melodii ale operelor bufe, comedioarele care străluceau prin culorile simple ale sentimentelor cotidiene și desenul limpede al schițelor de caracter. Aici artistul recunoaște o altă afinitate a sa cu meridionalii — înclinația spre glumă, spre „scherzando". Și, reîntorcîndu-ne la *Răpirea din serai*, putem vedea în ea oglindite fugitiv aceste momente de finețe caracterologică a partiturilor lui Pergolesi. Atrag acum atenția asupra acestei trăsături ce va deveni, în timp, un element mult mai complex în stilul mozartian. Neastîmpărul melodiilor din ariile Blondei (Serpina poate ?) licărește ca argintul viu, într-o voie bună cînd totul îi este pe plac, aprig asemenea panterei cînd apare morocănosul Osmin. Dar vraja cu care îl învăluie plăcerea vinului pe același Osmin, îndemnat de Pedrillo să se închine, pentru o clipă... lui Bachus ? Îl simți pe Mozart, poznaș, zîmbind în spatele acestei partituri („Stru ! — Knaller — paller — Snip — șnap — șnur / Schenepeperl — Snai !" semnează el o scrisoare către Constanze, soția căreia îi închinase opera aceasta), ascultînd frînturile tarantelelor cîntate de Pedrillo și răspunsurile mormăite de Osmin, amețit de vin, joc de contraste melodice, de contraste ale caracterelor în același timp, joc de comedie populară italienească cu ecouri de Goldoni.

Să nu părăsim această romantică — da, romantică prin iubirea ce o iradiază — povestire a *Răpirii din serai*, fără a reveni asupra singurei prezențe într-adevăr grave din operă. Frumoasa Constanze, al cărei nume simbolizează credința în jurămîntul dragostei, pășește fără teamă, fără a asculta rugămințile sau amenințările lui Selim, asemenea eroinelor lui Racine. Cum ar putea descrie mai bine această trăsătură de caracter, decît pătrunzînd în zonele sonore al căror acces este îngăduit doar puținilor aleși ? Pentru prima dată cîntul atinge acele culmi unde sclipește zăpada veșnică. De la ideea tehnicii de coloratură, cu dublul drum

al evoluției ei — franceză și italiană —, pînă la muzica scrisă de Mozart, este o distanță egală cu cea dintre luxul unei imagini de rece frumusețe decorativă și tensiunea unui sentiment. Da, tensiunea, patetismul, tăinuita forță, iată nuanțe ce par să ne fie ascunse cu grijă de duiosul cîntăreț al vieții, de veșnicul îndrăgostit. Umbrele acestei forțe — sau lucirile ei de oțel — vor mai arunca și asupra altor eroi din lumea sa nuanța îngrijorătoare a suferinței.

După *Idomeneo*, subiectele alese de Mozart nu mai au nimic comun cu universul mitologiei grecești. Coloanele palatului lui Jupiter, boschetele din grădinile lui Venus, nimfele și păstorii, furiile și eternii căutători ai Euridicei se pierd în ceață, în umbra siluetei castelului lui Don Giovanni, al cimitirului Sevillei sau în ambianța rococo a saloanelor din palatul lui Almaviva. Numai patru ani despart grilajul seraiului lui Selim de parcul aranjat după moda timpului în colivia aurită a Rosinei, contesă de Almaviva. Izbucnește, de astă dată, în lumina personalității deplin conturate, geniul marilor opere mozartiene. Semnul este marcat de opțiunea compozitorului, alegînd ca inspirație „lumea ca spectacol", *Nunta lui Figaro*, adică o comedie de moravuri în care semenii se pot oglindi. De la Beaumarchais pînă la libretul acelui atît de singular poet care este Lorenzo da Ponte, modificările textului nu ne apar prea însemnate. Poate doar culoarea sonorității limbii italiene — în locul accentelor sarcastice, uneori amărui ale textului francez — să aducă o anumită schimbare de climat, dar Mozart o preferă pentru un libret destinat să circule în lumea întreagă. Muzica este însă cu totul altceva decît modelul inspirator. Pentru prima dată în acest fel, un creator de operă stabilește noi principii de relație între o creație literară — teatru sau proză — și muzică, dialog care va deveni un model de colaborare în teatrul muzical al secolelor ce-i urmează. Galeria personajelor cuprinde o

tipologie complexă, comunicată însă simplu, prin mijloacele specifice tipologiei melodice și diversității dinamice. „Prima reflexie care trebuie făcută asupra lui Figaro — scria Stendhal despre opera lui Mozart, cîteva decenii mai tîrziu — este aceea că muzicianul, dominat de sensibilitatea sa, a schimbat în veritabile pasiuni sentimentele destul de ușuratice care animau la Beaumarchais pe simpaticii locuitori ai castelului Aguas Frescas." Personajele sînt apropiate în timp de spectatori ? Cu atît mai bine, pare a spune artistul, ele vor fi mai bine înțelese. Cu atît mai mult, am spune acum ascultînd această capodoperă, vor pricepe că faptele care se desfășoară în fața lor sînt supuse analizei și unei serioase critici. Inițiatorul teatrului muzical cu substrat de dezbatere a realității sociale, Mozart a avut în scurta sa existență suficiente prilejuri de a vedea spectacolul unei asemenea lumi, cu întreaga ei țesătură de intrigi și dramolete, ascunzîndu-și cu grijă, nu cu pudoare, autenticele suferințe. Acel Salzburg, cu antipatica figură a arhiepiscopului de Coloredo, apoi acea Vienă care nu mai găsea „amuzant" un fost copil minune, iată modelele pe care le recunoaște în piesa lui Beaumarchais, iată argumentele alegerii piesei. Ca și alți creatori, va plăti cu indiferența publicului o asemenea cutezanță, primind tributul admirației în altă parte decît acasă, în lumea unui oraș ca Praga, unde protestul exista latent, față de nobilimea imperială. Spania ? Spania lui Mozart este ca și limba italiană utilizată de Mozart. Un mijloc de a face să circule idei care ar fi putut stînjeni alți eroi asemănători la chip, un mijloc la care apelează și în *Don Giovanni* (și după exemplul său, Beethoven va repeta experiența în *Fidelio*, apoi Donizetti, Bellini sau Verdi...). Dar, departe de Mozart iluzoria împăcare cu dreptatea edulcorată de existența unui asemenea „castel în Spania".

Totul se poate interpreta, comedia este serioasă, întrebările puse de muzică aparţin Vienei.

Explicabilă, în aceste condiţii expresive şi dramaturgice, linia gravă, calmă şi tristă, a melodiilor descriind figura Rosinei, o „încă frumoasă" contesă care vede trecîndu-i tinereţea odată cu iluziile veşnicei iubiri a lui Almaviva. Chiar apariţia acelui Cherubino este asemenea unei prea scurte ploi de primăvară, răcoroasă şi parfumată ca un gînd trecător ce abia stîrneşte un surîs. În schimb, Suzana (iarăşi Serpina ?) este delicată dar plină de isteţime, ştie care îi sînt şansele şi ce vrea. Ştie ce vrea, mai mult decît Figaro, căci Mozart admiră în personalitatea ei veselia schimbătoare legată de sentimente statornice, aşa cum ar fi trebuit să fie chipul ideal al femeii iubite, aşa cum a împodobit-o (scrisorile spun mult în acest sens) pe modesta Constanze Weber. Şi, asemenea lui Verdi mai tîrziu, alege din culorile curcubeului cele mai gingaşe nuanţe pentru a închipui în Marceline (o viitoare Nanetta din *Falstaff*) acea primă emoţie a florii ce abia se deschide, cu teamă şi bucurie, în sunetele unor melodii modeste dar fermecătoare.

Pentru prima dată — dar de cîte ori putem spune acest „pentru prima dată" la Mozart ! — în partitură sînt gîndite melodii care trebuie, după spectacol, să devină cîntece fredonate de public, să-i aparţină, bucurîndu-l. S-au fredonat oare melodii de operă înaintea lui Mozart ? Nu cred. Sau, cel mult, în unele concerte, arii mai reuşite se reluau ca moment de recital al cîntăreţului. Cu totul altul este destinul cîntecelor din *Nunta lui Figaro*. Iată poate cel mai elevat mod de a concepe accesibilitatea, cuprinzînd tot ce este caracteristic modei timpului — ritmică, gen de tempo, dansuri, manieră de a intona frazele — şi totuşi fără a face vreo concesie de dragul de

a place. Sau, „a place" înseamnă la Mozart mult mai mult. Să recunoaştem că pînă la această *Nuntă a lui Figaro*, fără cadrul scenei, puţine arii au avut o asemenea circulaţie mondială. „...am privit cu bucurie — îi scrie Mozart prietenului său Gottfried de Jacquin, în 1787 — cum toţi oamenii aceştia ţopăiau cu mare plăcere pe muzica lui *Figaro* al meu, transformat în contradansuri şi allemande ; căci aici se vorbeşte numai despre *Figaro* ; se cîntă, se suflă, se fluieră — numai *Figaro*...". Care sînt aceste melodii ? Aproape toate aparţin eroului principal, purtătorul ideilor naraţiunii, înţeleptul isteţ şi bănuitor Figaro. Dintr-o ironică întrebare, adresată lui Almaviva — „Doreşte să danseze domnul Conte ?" — se iveşte un cîntec a cărui expresivitate muzicală supleneşte aproape cuvîntul, sprijinindu-se mai degrabă pe formule ritmice dansante caracteristice. Balansul acesta al tempoului, fină ironie, sugerează mai mult decît un complicat ansamblu polifonic, diferenţa între personaje şi atitudinea artistului, o atitudine activă, nu ilustrativă. A trecut timpul evocărilor decorative, al ghirlandelor împodobite frumos. Frumosul este aici funcţionalitate psihologică (şi de ce nu socială ?).

Pamfletul nu este mai puţin caustic în gesturile melodice robuste ale arietei *Fluturaş, nu mai ai aripioare*, devenită curînd un „super şlagăr" al Pragăi şi Vienei din timpul lui Mozart. Nepăsare şi derîdere pentru farmecele lui Cherubino — „îngeraşii" şi „cupidonii" de altă dată... —, apoi rostirea hazoasă a unei sentinţe morale în care gloria armelor — „armele" din garda imperială, admirate de lumea întreagă pentru spectacolul lor coregrafic — înlocuieşte aventurile galante în stil rococo. Ritmul de marş, intrat în partitură, aşa cum îl prinsese Mozart în multele sale peregrinări, ca pianist minune sau tînăr în căutarea

norocului, înseamnă mult mai mult decît o ocazională apariție a unei piese cu caracter întîmplător. Înseamnă pulsul triumfător al vieții, redată de un fin cunoscător ; înseamnă fireasca intrare, în sălile cu ornamente rococo, a aerului primăvăratic, singurul climat în care geniul mozartian se deschide spre soare ; înseamnă o nouă artă a melodiei...

Atotputernicia perfecțiunii

În paginile cărții lui Johann Peter Eckermann, consemnînd convorbirile sale cu Goethe, există una dintre cele mai impresionante judecăți de valoare asupra lui Mozart, făcută de un artist care cunoscuse creațiile sale finale prin ipostaza contemporanului. „Căci ce altceva este geniul — spune Goethe, în 1828 — decît acea forță productivă care iscă fapte vrednice să fie lăudate de natură și de Dumnezeu, fapte care au urmări și dăinuie. *Toate operele lui Mozart sînt de felul acesta.* E în ele o forță creatoare care se continuă din generație în generație și care nu cred că se va risipi sau va seca atît de curînd. Același lucru se poate spune și despre alți mari artiști. Oare Phidias și Rafael n-au continuat să influențeze veacurile următoare, ca și Dürer și Holbein ?“ Și, într-adevăr, poate în nici un alt caz, în afara lui Mozart, senzația de nehotărîre nu este atît de acută, atunci cînd vrei să indici doar un moment, un fragment, exemplar, unic față de altele. Privesc cu sinceră emoție capodoperele finale și mă întreb, atrăgînd atenția asupra unora dintre paginile lor, nu cît de frumoase vor fi ele pentru cel sfătuit să le urmărească, ci cît de grave vor fi omisiunile. Căci, pentru a respecta unicitatea, atotputernicia perfecțiunii acestor giuvaere, singura opțiune viabilă ar

fi audiția integrală și chiar mai mult decît aceasta, audiția repetată. Adică, dacă timpul ne-ar îngădui, ar trebui alese toate filele neprețuitelor sale partituri, pentru a le asculta, pagină cu pagină. Nu pentru a demonstra minunata lor alcătuire — aproape două secole de nestinsă glorie sînt suficiente pentru această demonstrație, o fac chiar mai bine decît oricare altă pledoarie —, ci pentru a lăsa să iradieze, o dată și încă o dată, lumina adevărului artei care poartă numele de Mozart. Și știu că am dreptate, chiar la simpla evocare a unor titluri ca *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte*, *Flautul fermecat*...

Am urmărit, mai înainte, acele aspecte care alcătuiau, într-o treptată conturare a schițelor psihologice, teatrul melodiilor mozartiene, într-o ascensiune pornind de la sugestia caracterologică, acumulînd sensibila transformare sonoră a expresivității poetice, ajungînd, prin diversitate, la acea devenire unitară stilistic și la acea aparentă ușurință de exprimare, genială în întregul ei, numită accesibilitate. Operele finale duc la apogeu asemenea trăsături, răscruce a însăși ideii de teatru muzical. Căci, nu este doar apogeul concepției compozitorului, este în același timp apogeul a două secole de operă, culminația care deschide perspectivele viitorului în *dramma per musica*.

„Cum poate cineva să spună că Mozart l-a compus pe *Don Juan* ! — exclama Goethe, într-o altă convorbire cu Eckermann —. Compoziție ! Ca și cum ar fi o bucată de cozonac sau de biscuit, pe care o frămînți din ouă, făină și zahăr ! E vorba de o creație spirituală, care, și ca parte, și ca întreg, e pătrunsă de un spirit și de un suflu de viață. Făuritorul ei n-a încercat să procedeze, bucată cu bucată, așa cum îl tăia capul, ci, stăpînit de spiritul demonic al geniului său, a fost nevoit să execute ceea ce îi poruncea acesta." Cît se poate de originală construcția

„drammei giocoso" care poartă numele de *Don Giovanni*. Ar trebui, pentru a-i înțelege originalitatea, să o opunem, în două spectacole succesive, celebrei versiuni teatrale a piesei lui Molière. Este adevărat, scriitorul nu are la îndemînă acele mijloace artistice specific muzicale pentru a prinde într-un mănunchi extrem de concentrat tempoul acțiunii, începînd încă de la minunata Uvertură care sintetizează în cîteva clipe întreaga dramă. Personajele lui Molière apar mărunte, acoperă o acțiune ce se deapănă în replici al căror ansamblu simbolic este mai greu de realizat, la nivelul atitudinii filosofice. Iată în schimb covîrșitorul portret al lui Don Giovanni, în ideala sinteză realizată de Mozart și Lorenzo da Ponte. Asistăm la crearea unui chip puternic caracterizat nu numai prin propriile sale acțiuni, ci mai ales prin reacțiile unui grup de personaje ce există și trăiesc în jurul eroului, asemenea unui sistem planetar. Fiecare replică, fiecare moment muzical, completează trăsăturile sale, alcătuind acel portret viu — asemenea însuși principiului romantic al vieții —, în opoziție cu monumentala umbră a Comandorului — ideea imuabilă a unui principiu moral clasic. În această treptată alcătuire a personalității lui Don Giovanni există o anumită ierarhie. Primul care are misiunea de a-i proiecta silueta pe fundalul narațiunii este apropiatul său servitor, Leporello. Ni-l prezintă mai întîi în perspectivă temporală, în desfășurarea succesiunii aventurilor sale, fără odihnă, nopți și zile de-a rîndul. Este o luminare treptată, un crescendo asemănător primei ridicări de cortină. Un asemenea erou, surprins în preajma momentului limită, trebuie să vină spre noi încetul cu încetul, pentru ca să-i intuim farmecul insesizabil. Căci, de la bun început, Don Giovanni are farmec, pentru că astfel și-a imaginat Mozart simbolul iubirii, al iubirii

fără îngrădire și teamă de conveniențe, în ultimă instanță al libertății totale a individului. (Beethoven, admirînd muzica operei, va condamna această atitudine etică, socotind opțiunea lui Mozart drept... imorală. Și nu a fost singurul surprins de glorificarea „astfel" a mitului lui Don Giovanni.)

Apoi tot lui Leporello îi revine descrierea amănunțită a gusturilor, preferințelor și dorințelor aventurosului cavaler. Portretul nu trebuie să fie lipsit de viață, de fina ironie a nuanțării diferitelor sale trăsături. Căci, „dramma giocoso" nu mai este operă „seria" cu eroi ideali și plicticoși. Mozart creează omul plin de bucuria de a trăi, nu un Apollo ci un soare care are și cîteva pete... Fiecare cuvînt este însoțit de o anumită nuanță, pentru fiecare idee apare o formulare precisă, toate însă legate prin dinamismul înlănțuirii ritmice, de o logică formală perfectă. Mozart, prin Leporello, întreprinde edificarea unei demonstrații lucide ; pe alocuri cu sarcasme necruțătoare, cu sublinieri de un surprinzător cinism, îmbrăcată însă în straiele de inegalabilă eleganță ale vervei meridionale, ecou al primelor sale impresii italiene.

Gravitatea sentimentelor pe care le poate determina eroul se transmite prin însăși alegerea unei voci grave, dramatice, pătrunzătoare, care să facă credibilă emoția și pasiunea (unde sînt acei „musico" pudrați și cu acutele lor strălucitoare de soprane... ?). Donna Anna, doritoare de a-și răzbuna tatăl, cîntă durerea pe care o trăiește cu o asemenea patimă, încît sentimentul revendicativ nu rămîne străin de o anume dorință nemărturisită de a-l revedea pe vizitatorul nocturn. La această versiune rococo de Nemesis se adaugă chipul mai liric al Donnei Elvira, care și ea își amintește de același Don Giovanni, îl caută neîncetat, evocîndu-i figura în culori avantajoase ce estompează firea ușuratică a amantului, idealizîndu-l. O subtilă ironie se strecoară în configurația celuilalt „cavaler" al povestirii, Don Ottavio. Bravura cu care el anunță fermitatea omului de onoare ne lasă să întrevedem, spune Mozart, că apărătorul Donnei Anna nu înțelege datorită căror mijloace asemenea aventuri galante sînt mai prețuite decît virtutea. În toate aceste personaje — la care trebuie adăugat și coloratul chip al nătîngului Masetto — compozitorul plasează reacții diferite, cu valoare informativă, pe care nu le investește cu forță afectivă ; poate tocmai pentru a sublinia mai puternic ecoul dragostei, născută pentru prima dată în sufletul Zerlinei, această fată atît de înrudită cu Marcelina din *Nunta lui Figaro*. Cunoștința ei cu chipeșul cavaler este amețitoare (vezi fermecătorul „duettino"), nu într-atît însă încît să-și uite de la bun început datoria față de Masetto („aș vrea și... nu aș vrea" spune ea... !). Tot cu gingășie, fata caută să-l împace pe logodnic, dar stările sufletești rămîn ambigue : Zerlina cere iertare, în melodioara ei stăruie însă o scînteiere aprinsă de Don Giovanni, care zburdă peste remușcări, zîmbet de primăvară sub cerul albastru al bunelor intenții.

Din acest portret, gîndit ca un sistem de demonstrație morală, lipsea poate dimensiunea dialogului eroului cu destinul, dacă nu s-ar fi profilat amenințătoare silueta statuii Comandorului. În cutremurătoarea scenă a Cimitirului, vocea sa devine vocea judecării faptelor, sonoritățile diafane se destramă, Mozart înlocuiește exprimarea melodică cu cea a culorii orchestrale, în dimensiuni de arcade gotice. Destinul ?, pare a spune artistul. Destinul este totuși un monument de piatră, în afara sentimentelor.

Dar personajul principal? Da, compozitorul l-a alcătuit din acțiunile legate de ceilalți, din părerile lumii asupra lui. O operă fără arie portret, fără marea scenă pentru personajul titular, iată o neașteptată soluție în teatrul clasic. Totuși, aceasta nu ar trebui să ne surprindă. Mozart i-a rezervat lui Don Giovanni două scurte momente solistice, dar de o asemenea concentrare încît sînt suficiente pentru autodefinirea lui. Primul moment — în liniștea nopții se ridică melodia unei serenade (iarăși Italia?) care ar putea fi cîntată oricînd, în parfumul greu al florilor, în fața casei unei femei frumoase, de oricare îndrăgostit. De ce? Pentru că Mozart vrea să sublinieze, din afecțiune pentru semeția eroului său, că Don Giovanni este, de fiecare dată, sincer îndrăgostit, pentru cîteva clipe, clipe de nemurire care cuprind în ele speranța unei serenade. Al doilea moment este copleșitor. Nicicînd Mozart nu a surprins mai bine acea trăsătură pătimașă a bucuriei omului de a trăi. Nicicînd nu a spus-o mai bine, mai răspicat, semn al propriei sale iubiri pentru viață. Repetarea insistentă a unuia și aceluiași motiv ritmic pare repetarea obsesivă a aceleiași pasiuni. Secvența — celebra „arie a șampaniei" — este extrem de scurtă, pentru că ea cuprinde esența acestei idei cu atîta elocvență încît, fără îndoială, reluarea ar putea continua la infinit, într-un nesfîrșit perpetuum mobile. Este un sistem de viață exprimat în cîteva minute, cu o fermitate ce nu îngăduie ezitarea. Admirăm fără rezerve această capodoperă? Să amintim din nou cîteva cuvinte pilduitoare, rostite de Goethe la propunerea de a se scrie o muzică pentru *Faust*: „Este absolut imposibil. Vremea noastră nu ar admite tonalitățile respingătoare, neplăcute, înspăimîntătoare, pe care pe alocuri ar trebui să le cuprindă. Muzica ar trebui să aibă cam caracterul lui *Don Giovanni*. Mozart ar fi fost bun să făurească muzica pentru *Faust*..."

În *Don Giovanni*, Mozart își iubea eroii, căuta să le facă acceptabile slăbiciunile, să le dea satisfacția caracterului lor. În *Cosi fan tutte* renunță la aceste relații afectuoase, optează pentru un joc în care morala condamnă ușurința cu severitate. Rîsul, în această operă bufă, este amar, pentru că imaginea ironică creată de Mozart este cea a lumii în care trăia, a Vienei ce nu știuse să-l iubească. *Cosi* este istoria unui pariu demonstrînd dubla slăbiciune a două cupluri fidele, într-un joc care dezvăluie în final imposibilitatea fericirii ideale. Exemplară această idee a existenței contradicțiilor între cruzime și tandrețe, între tragic și comic, pudoare și senzualitate, oglindă rafinată a celor mai subtile combinații de idei și sentimente ale teatrului secolului al XVIII-lea, veritabilă versiune muzicală a intrigilor lui Marivaux. Pentru că Mozart și Da Ponte au dorit să realizeze, în cadrul tradițional al operei bufe, o demonstrație, aici mai bine decît în oricare altă lucrare de teatru ei își alcătuiesc dramaturgia conform unor principii de evidentă filieră cu gîndirea teatrală clasică. Nu este o aparență *unitatea locului* (cadru „geografic" al cărui specific este dat doar de trăsăturile muzicii, un spațiu de desfășurare a combinațiilor de personaje), *unitatea de timp* (termenul de desfășurare este, de la început, fixat în limita a 24 de ore, necesare pariului) și *unitatea de acțiune* (nici un eveniment secundar nu intervine, în afara elementelor necesare demonstrației). Ecuația propusă de Da Ponte — două cupluri conduse în narațiune de al treilea cuplu — are ca primă consecință specificul cameral al combinațiilor de ansambluri, *Cosi* revelîndu-se drept partitura cu cele mai multe numere de acest fel, într-o simetrie perfectă în cuprinsul fiecărui act, utilizînd toate combinațiile posibile — arie, duet, terțet, cvartet, cvintet, sextet, dublu

duet, duet-trio, duet-cvartet, dublu trio etc. Opțiunea pentru o asemenea formulă de evidentă tehnică teatrală, riguros urmărită, aliată cu alegerea unui subiect care, în esență, se rezumă la o intrigă mondenă, ne descoperă la Mozart o extraordinară artă a realismului psihologic în dezbaterea unor idei asupra sentimentelor și trăsăturilor morale, caracteristice sfîrșitului de secol în Viena imperială, purtînd ecourile unei întregi literaturi la modă, de felul celei a lui Choderlos de Laclos în *Liaisons dangereuses*. Este, în această acțiune supusă ideilor epocii, și un mod genial de a rezuma o întreagă lume de concepții filosofice și de precepte morale, acum, la pragul marilor schimbări ale Revoluției franceze. În însăși anunțarea temei în titlu — *Cosi fan tutte* —, în concluziile propuse de Uvertură, cu acea spumoasă învolburare de melodii cristaline și superficiale, răzbate un fel de scepticism filosofic care, înlăturînd posibilitatea suspensului, preferă prezentarea unei demonstrații de etică în care sorții pariului sînt de la bun început falsificați, pentru că Don Alfonso propune rămășagul, știind că va cîștiga datorită intrigilor imaginate. Căci, de fapt, acesta este subiectul principal. Nu fidelitatea sau infidelitatea, nu iubirea sau indiferența, ci alcătuirea cuplurilor ca un joc al „dragostei și întîmplării", condus din umbră. Din aceeași umbră se desprind și alte surprize. Jocul de carnaval al măștilor este, pentru cei doi îndrăgostiți, prilejul de a-și descoperi propria personalitate (deci măștile nu ascund, ci subliniază realitatea !) ; pentru Despineta, travestiul ei în doctor sau notar este tributar pamfletului social. Servitorul, pentru a caricaturiza haina burghezului îmbogățit, îi ridiculizează straiele și, prin aceasta, însăși prestanța în ierarhia puterii.

Pretențiile compozitorului sînt foarte mari față de toți cei șase cîntăreți ai partiturii sale, contrar ambianței de gen. Formularea ideilor și sentimentelor este făcută prin arii spectaculoase, prin acele ansambluri de rarissim rafinament. Ironia străbate în mai toate comentariile Despinetei, autentic Figaro travestit, conducînd acest joc periculos cu abilitate și amuzată malițiozitate. Ironia este prezentă și în marile momente solemne, subtile parodii de arie „seria". Așa apare Fiordiligi, jurînd fidelitate logodnicului, deși o mică aventură a apărut deja la orizont. Imposibilitatea situației Mozart ne-o descrie prin însăși concepția melodicii — salturi de intervale și fraze pompoase, extrem de decorative, aproape imposibil de urmărit melodic, ca și conduita tinerei ; apoi, înflăcărată de cuvintele pronunțate, melodia ia calea marilor demonstrații, în care fiecare ajunge să creadă de dragul celor spuse. În fine, ironia îmbracă aspectul sarcastic al lui Alfonso, epicurean adept al realității imediate, jurînd nu pe cer și nori, ca îndrăgostiții, ci pe „pămînt", judecîndu-i pe eroii comediei, asemenea lui Kleist în eseul său asupra teatrului de marionete : „Știu prea bine ce dezordine vine să producă conștiința, în întîlnirea ei cu sufletul..."

Față de întreaga realizare a operei, finețea detaliului, știința dinamicii scenelor, superioara îmbinare timbrală, această atitudine ironică, rod al finalului „secolului luminilor", rămîne totuși specifică, în versiunea cu totul diferită a unei acțiuni care nu era atît de departe, prin idei, de cea a *Nunții lui Figaro*. Mozart a compus *Cosi...* în pragul anului 1790, an deosebit de trist pentru întreaga sa existență, an în care se adunaseră parcă toate dezamăgirile și mizeriile. Lumina străbate însă dincolo de acești nori, atunci cînd, cu primele luni ale lui 1791, Mozart

îl întîlnește pe vărul apropiat al veselilor Hanswurst și Casperle din Viena populară, pe Papagheno, năstrușnicul păsărar din singspielurile teatrelor de bîlci.

Cu *Flautul fermecat* pășim în lumea basmului care, odată încheiat, lasă ecoul de legendă să plutească și asupra ultimelor clipe din viața compozitorului. Nu este însă un simplu „surîs printre lacrimi", nici un basm oarecare, povestit în grabă. Mozart, după ce definise noul tip de operă comică și operă bufă, după ce descoperise lumii acea față de „dramma giocoso", dă cu această ultimă creație supremul exemplu al atotstăpînirii artei sale, deschizînd prin ea drumul operei naționale germane, anunțînd viitorul romantismului prin a sa *Zauberoper*, coborîtă din lumea fantastică. Din nou, ideea sistemelor filosofice, demonstrate muzical, revine ca principiu de construcție, în etajări suprapuse ale stărilor existenței umane. Îmi amintesc, tocmai gîndindu-mă la acest fel de a recrea traseul umanității, în evoluția ei spre mai bine, acele atît de frumoase cuvinte scrise odată de George Călinescu : „...Mozart te trage aparent nebunatec la pași de menuet, te ridică pe nesimțite în aer și te înalță spre lună, de unde poți vedea, fără nici o pregătire lucidă, sistemul planetar..."

Primul cerc, superior, aparține confruntărilor elementelor naturii, principiilor fundamentale. Artistul vrea să arate că, sub semnul vieții, binele și răul, întunericul și lumina, abisul și înaltul, sînt puncte de vedere pentru posibile atitudini. Nu irațională, ci profund filosofică este, de aceea, aparenta inconsecvență a balanței justițiare. Regina nopții, frumoasă și îndurerată mamă, este dușmănită de Zarastro, un monstru plin de răutate. Apoi, Zarastro devine simbolul bunătății, al împăcării forțelor elementare ale naturii, condamnînd la pieire ființa rea

a Reginei nopții. Între cei doi piloni ai acestui basm, răi sau buni, după cum îi înțelegem, un singur fapt este limpede — ireconciliabila lor ură, teză și antiteză pentru povestirea de iubire a lui Tamino și Pamina, sinteză a vieții și sentimentelor umane. Descrierea acestor două forțe opuse ne convinge, fie prin coloanele sonore reflectînd aievea lumina solară ce odihnește pe arcadele templului lui Zarastro, fie în sclipirile de o duritate neobișnuită, asemenea fațetelor diamantului, aducînd cu sine cortegiul selenar al umbrelor Reginei nopții. Este interesant de remarcat că, pentru aceasta din urmă, compozitorul utilizează efectul vocii de coloratură, același la care apelase pentru a zugrăvi sentimentele iubitoarei Constanze, în *Răpirea din serai*. Iată însă că același efect, altfel mînuit, devine aici contrariul — desenele melodice au linii semețe de pumnal, par semne cabalistice, părăsesc umanul. Regina nopții, singuratica dușmană a luminii, este poate cel mai strălucitor personaj malefic creat de Mozart, evocînd, ca și Comandorul din *Don Giovanni*, un tărîm necunoscut către care se pregătea să călătorească, prea curînd și fără bucurie.

Al doilea cerc aparține oamenilor, eroi care sînt sau nu uneltele destinelor ce se înfruntă. Ca și Wagner mai tîrziu, Mozart a imaginat, dincolo de Walhala lui Zarastro, lumea populată cu sentimente și gînduri, lumea în care destinele pot fi conduse spre liman dacă au pornit în căutarea iubirii, refuzînd luciul satanic al bogățiilor. Deosebite prin tonalitate, tempo, figurație melodică, ariile celor doi tineri — Tamino și Pamina — se aseamănă ca funcție psihologică, compozitorul subliniind prin muzică ceea ce libretistul său, Schikaneder, nu reușise decît parțial în povestire. Prin muzică, înțelegeam că rostirea acestor arii se situează în momentele de răscruce ale desti-

nului eroilor. Pentru Tamino, revelația frumuseții fetei este hotăritoare. Pentru Pamina, imposibilitatea de a atinge fericirea pare să stingă speranțele, topindu-se într-o dureroasă invocare a morții. Pentru amîndoi, în simbolica trecere prin apă și foc, imnul iubirii este unul singur, înălțător și sobru, cîntec de aur al bucuriei calme.

Dar mereu, printre acești oameni, scînteiază gluma, se strecoară șugubățul Papagheno, pedepsit de mesagerele Reginei nopții, prieten fricos al lui Tamino, veșnic în căutarea unei fete care să-l facă puțin fericit. Gluma aceasta, scherzando-ul despre care am mai vorbit, îndrăgit în Italia operelor bufe, devenit trăsătură a firii lui Mozart, este însăși rațiunea de a fi a lui Papagheno. Iar perechea sa, mult dorita Papaghena, dezvăluie un întreg univers de poznași, asemenea celor care, întîlnindu-l, îl înveseleau pe artist la răscrucea drumurilor, în petrecerile străzilor. Este lumea cîntecelelor populare, simplă și voioasă ca inima acestui mare copil, Wolfgang Amadeus... Este lumea care îl fermecase pe Herder, numind-o „poezia naturală" a poporului, lumea ce va trăi, cîteva decenii mai tîrziu, în culegerile de basme ale lui Grimm, o altă față a romantismului către care pășise Mozart.

Am ajuns, cu regret, la capătul călătoriei prin universul operelor lui Mozart, acel univers creat de el pentru oameni, pentru a-i face mai buni, „după chipul și asemănarea" propriilor idealuri. Că aceasta a fost dorința artistului, nu încape îndoială. Că, odată cu împlinirea idealului, Mozart a atins acea inegalabilă perfecțiune este de la sine înțeles. Dar, cum s-a alcătuit această muzică, iată ce nu se poate explica. Căci, dacă am alege calea analizei realizărilor de tehnică componistică, uimirea ar fi calificativul în fața partiturii fără defect. Dacă

am interpreta toate sensurile muzicii și poeticii sale, admirația față de profunzimea gîndirii ne-ar da sensul revelației. Din imensa literatură scrisă despre Mozart, asemenea considerații, exegeze, lasă să se întrevadă cîte ceva. Dar, de fapt, singurele documente autentice aparțin spațiului expresiv muzical, melodia, ritmul, tempoul, dramaturgia operelor sale. Și, peste toate acestea, iubirea față de oameni, așa cum o cîntă, simplu și pentru fiecare dintre noi, Pamina și Papagheno. Iubirea care poate învinge totul. O muzică în care nu este nici prea multă veselie, nici prea multă tristețe, ci o măiastră potrivire prin sunete a armoniei lumii. Pe albumul unui prieten și admirator, Mozart scrisese cîndva : „Nici inteligența, nici imaginația, nici amîndouă laolaltă nu determină geniul. Iubirea, iubirea, iubirea, iată sufletul omului de geniu..."

Un melodist singuratic

Cu cîteva săptămîni înainte de a muri, Beethoven în-
credința prietenului și discipolului său, Schindler, manu-
scrisul partiturii operei *Fidelio*, manuscris păstrat cu
grijă în taina vrafurilor de note muzicale, uneori cu gîndul
de a-l reface sau a-l distruge, purtător al unei istorii pe
cît de minunate, pe atît de dureroase. Este poate singura
creație beethoveniană născută din atîta suferință și iubire,
purtînd cu atîta greutate pe umeri însemnele geniului.
Dăruindu-i acest manuscris, maestrul îi mărturisea disci-
polului său, în cîteva cuvinte, întreg destinul lui *Fidelio*:
„Dintre toți copiii mei, aceasta mi-a pricinuit cele mai mari
suferințe ; din momentul în care am început să o creez,
mi-a adus poate cele mai mari dureri ; și poate din această
cauză îmi este cea mai dragă. Iată de ce, înaintea altor
lucrări, pe ea o consider demnă de a fi păstrată și folosită
spre progresul științei artei."

Adevărat, *Fidelio* înseamnă nu numai un efort unic
pentru Titan, ci un moment unic al istoriei teatrului
muzical. Mai bine de un deceniu, de la primele schițe —
prin 1803, deci după primele două simfonii și după teri-
bilul seism al Testamentului de la Heiligenstadt — și
pînă la versiunea definitivă — în 1814, după încheierea
celei de a VIII-a Simfonii — prin *Fidelio* artistul scrie
istoria vieții sale, a acelui urcuș de Golgotă pe care pă-

șește, deschizîndu-și făgaș după propriile sale concepții asupra existenței, după viziunea ideală a împlinirii mult sperate a sentimentelor și ideilor ce-l animaseră. Este, încă o dată, chemarea adresată „Iubitei de departe", chemarea adresată oamenilor pentru iubirea atotputernică, neclintită în fața destinului, mai tare ca granitul, mai luminoasă decît speranța, acea atît de beethoveniană ridicare spre fericire prin suferință.

Totul, în Europa primului deceniu al secolului al XIX-lea, apărea sub semnul marilor întrebări. Puternicele schimbări sociale de după Revoluția franceză, epopeea sîngeroasă a lui Napoleon, valurile reacționare modificau radical lumea în care trăise și crease Mozart, o lume în care nu se stinseseră cu totul „luminile" secolului precedent. Și, o dată cu aceasta, o dată cu primele impulsuri dramatice ale Romantismului, privirea spre trecut sau starea în nemișcare deveniseră imposibile. Însuși Beethoven o dovedise, în muzică, cu *Appassionata*, cu telurica forță a simfoniei *Eroica*. Avea din nou să o dovedească, prin victoria atît de grea a lui *Fidelio*. A compune o operă, cînd trecutul părea că-și epuizase pildele creatoare, cînd universul mozartian încheiase arcul de boltă al unei întregi lumi, a te adresa contemporaneității cu o opinie nouă, iată o încercare grea, aproape imposibilă, dacă nu ai resursele geniului. Căci Beethoven nu vrea să reia nici convenții căzute în desuetudine, nici reguli a căror clasicitate nu mai are argumentul realității imediate. Simte în jurul său născîndu-se acel puternic val al redescoperirii omului, nu al personajului idealizat, echilibrat după criterii stabilite, ci un urmaș al furtunilor și tunetelor care clocotiseră în aventura lui Faust sau iubirile lui Werther, un om al pasiunii și sentimentului, capabil de a-și înfrunta soarta. Este o încercare cu atît mai grea

pentru Beethoven, cu cît compozitorul reprezenta — prin întreaga sa personalitate — un tip de creator care respira aerul libertății de manifestare în spațiul atît de vast al muzicii instrumentale și simfonice, spațiu deja deschis tuturor înnoirilor în care precedentele nu cîntăresc la fel de greu în fața publicului, ca în cele supuse rutinei teatrului. Încercarea este temerară, dar pe măsura geniului său, reușita are proporțiile unice ale viziunii unui Titan.

În nici o altă lucrare nu am putea urmări astăzi mai clar, mai fidel oglindit, drumul autodefinirii artistului, drum păstrat între filele partiturii asemenea unei diagrame stilistice ce a înregistrat toate etapele succesivelor rezolvări și soluții învingînd dificultățile. Mai mult chiar, această progresie se poate clar vedea scenă de scenă, în așa fel încît, o dată cu parcurgerea întregii opere, parcurgi totodată fiecare etapă, ca și cum ai putea păși, rînd pe rînd, prin porticurile unui măreț edificiu, urcînd cu fiecare trecere un alt nivel, ajungînd la sfîrșit la semeața înălțime de unde poți contempla peisajul unei lumi noi. Și perspectiva pe care ți-o oferă acest peisaj este impresionantă, privirea poate atinge nebănuitele zări ale întregului parcurs al teatrului romantic, poate chiar, mai bine spus, al unui viitor pentru care omenirea s-a pregătit, prin *Fidelio*.

Primul act este însuși procesul de formare, de experimentare a limbajului teatral și treptată desprindere de tiparele consacrate. Dorind o operă care să se adreseze mulțimii, așa cum o făcuse și muzica sa simfonică, Beethoven optează pentru modelul teatrului francez din perioada revoluției, al teatrului popular în care se iviseră așa-numitele „opere ale salvării". Dar, în punerea în pagină a muzicii, tiparul sonor îi este sugerat de tradiția vieneză

a singspielului, din apropiatele capodopere mozartiene. Ascultînd primele secvențe ale operei *Fidelio*, care ni-l amintesc neîndoios încă pe Mozart, ne-am putea închipui că fiecare frază, fiecare melodie a cunoscut nenumărate versiuni ? Chiar dacă replicile duetului Marcelinei cu Jacquino au o firească cursivitate melodică, în care se simte încă foarte puternic existența modelelor mozartiene, ele sînt deja rezultatul unor îndărătnice căutări. Compozitorul revine asupra fiecărei nuanțe, își formează propriile unelte și, în primul rînd, arta de a se exprima prin melodia vocală. Fără scenele care vor urma, *Fidelio* ar fi rămas doar un exercițiu. Știind urmarea, admirăm calmul cu care artistul și-a început ascensiunea. Iată spre pildă, în studiul asupra specificului teatrului vienez, alegerea arietei de tip singspiel, arieta portret, cu o modestă cantabilitate vocal-instrumentală clasică. Frazele unei asemenea secvențe solistice — este vorba de arieta Marcelinei — se desfășoară pe forma unei logice periodicități muzicale, prin cezuri și accente melodia ilustrînd textul la nivelul ornamentației cotidiene pentru cîntul epocii. În descrierea altor personaje ale primului act (libretistul Josef Sonnleitner, preluînd piesa lui Bouilly, *Iubirea conjugală*, îl obligă la această regulă convențională a prezentării eroilor, Beethoven transformînd-o într-un inedit procedeu simfonic de primă expoziție a temelor) regăsim tot trăsături de filieră mozartiană, poate însă fără acea spontaneitate care, cu prețul oricîtor eforturi de finisare, nu putea fi obținută, Dar, într-un anumit fel, travaliul componistic corespunde caracteristicilor personajelor de singspiel, așa cum ar fi onestul Rocco, ce-și îndeplinește misiunea de paznic ca pe o meserie.

Acțiunea muzicală pare să se fi așezat în acest cadru de singspiel, chiar dacă am întrezărit, printre personajele

menționate, și prezența Leonorei travestită în bărbat, sub numele de Fidelio, în scopul de a afla care este soarta soțului ei, Florestan. Pare că teatrul cu travestiuri, legat de moda abia apusă, și-a găsit aici încă rostul, că jocul măștilor se reia. Dar, exact în momentul în care limitele păreau definitive, fixînd cadrul modest al narațiunii ce ar trebui doar parcursă, fără accidente, Beethoven sparge armonia aceasta. Este primul pas, plin de consecințe, spre un alt mod de a gîndi drama muzicală, în care acel „catharsis“ devine o necesitate vitală, nu se produce din simple combinații. Pentru prima dată în istoria operei, un compozitor schimbă atît de brusc ambianța stilistică deja definită, atmosfera expresivă, mijloacele de comunicare a ideilor. În cadrul comod, cu simetrii simple, al singspielului irumpe adevărul marilor confruntări. Don Pizzaro, guvernatorul care vrea nimicirea luptătorului Florestan, pentru că întotdeauna aceasta este traiectoria conflictului dintre principii opuse ale existenței, aruncă sfidarea urii sale nu celor din jurul său ci lumii întregi. *Muzical*, compozitorul alcătuiește o mare arie cu cor, deci un moment de o amploare neobișnuită pentru cadrul deja stabilit. *Expresiv*, se realizează un portret desenat cu tușe puternice, fără a ascunde nimic din ceea ce poate apărea odios în melodica dură, alcătuită din crescendouri și explozii sonore, din intervenții nearmonioase și întorsături neașteptate, proiectate pe un fundal sonor vocal simfonic, ce nu are nimic cu fastul tradițional (de reținut că sonoritatea corală are cu totul altă funcție expresivă, prin murmurul unor voci reprezentînd suferința deținuților ca o consecință a aceleiași atitudini malefice). Nu i-am putea înțelege — poate nici nu ar fi

existat în același fel — pe diabolicul Kaspar din *Freischütz* de Weber, pe perfidul Iago din *Otello* de Verdi, întunecatul Klingsor din *Parsifal* de Wagner sau cinicul Scarpia din *Tosca* de Puccini, fără acest prim erou damnat pe care Beethoven a avut curajul să ni-l înfățișeze astfel, fără menajamente. Comparînd sensurile textului cu cele ale muzicii, impresionează forța cu care, dintr-un personaj aproape epizodic, se ivește pe prim plan o monumentală statuie a răului și urii, clamînd fraze ale căror ecouri întunecă totul împrejurul său.

De aici, de la intrarea lui Pizzaro, începe a doua mare etapă parcursă de Beethoven în *Fidelio* în definirea sa stilistică. După dialogul dintre Pizzaro și Rocco, mai mult aparținînd teatrului decît operei (și util pentru informarea spectatorului asupra urzelilor dramei), glasul Leonorei se ridică dincolo de negura ce invadase scena. Leonora nu mai este nici ea un personaj de singspiel. Nici un obișnuit personaj de operă. Este însuși simbolul credinței și iubirii, rațiunea prin care asemenea sentimente înving orice stavilă a destinului. Leonora, într-un fel, este însuși principiul moral al idealului său de perfecțiune, neabătut prin fermitate și noblețe eroică, feminin prin fragilitate și sensibilitate. Merită urmărită îndeaproape gradarea magnifică a melodiei, redînd stările emoționale ale Leonorei într-o succesiune de mare tensiune. Mai întîi recitativul ei dramatic păstrează, desigur cu ipostaze mai atenuate, nuanțe din ura lui Pizzaro ; li se alătură o mai variată dinamică, care urcă treptat în intensitatea comentariului orchestral, pentru a face necesară urmarea. O mică pauză. Apoi, vocea Leonorei invocă „Speranța“ — „Hoffnung“ — această primă punte care

o apropie de Florestan. Da, puterea în credința dreptății, speranța izbînzii animă sufletul eroinei, care are de înfruntat o luptă fără precedent în lumea teatrului muzical al secolului „luminilor". Este lupta intens romantică a omului cu propria soartă, luptă inegală ca forțe dar pe care, așa cum o vor arăta și Hoffmann și Tieck sau Chamisso, umanitatea o reia de fiecare dată. Beethoven ridică lin cîntul spre treptele luminii ideale, pentru ca, în finalul invocației, iureșul melodiei să depășească orizontul, să arunce strălucitoare jerbe sonore, de o expresivitate simbolică unică. Dacă, din punctul de vedere al dramaturgiei, artistul devansează prin acest moment însăși rezolvarea acțiunii propuse spectatorului spre a fi urmărită treptat, din punctul de vedere al limbajului specific, prin această arie Beethoven a deschis o altă epocă a teatrului cîntat, epoca marilor arii dramatice din operele romantice, a ariilor sinteză.

Cu această secvență, suita surprizelor nu se încheie. Urmează un alt moment, mai aproape de ideea pe care caut să o demonstrez — aceea a singularității melodicii beethoveniene și concepției sale de autor dramatic. Din adîncuri, pentru cîteva clipe, apar deținuții, bucurîndu-se cu teamă și tristă înfiorare de razele soarelui ce-l zăresc pentru o clipă. Soarele, lumina, tot ce poate însemna libertate, tot ceea ce omul își dorește, oricît de imposibilă ar fi această dorință. Romain Rolland scria, cu emoție, despre acest măreț moment al dramei, ivit din rațiuni expresive, nu din respectarea unor conveniențe ale operei cu voci, orchestră și cor : „...cine a exprimat vreodată această bucurie tremurătoare, acest freamăt al inimii, această teamă de fericire ? Această înviorare cu voce murmurată... Pianissimourile lui Beethoven ! Nu le-am acordat poate suficientă atenție..." Și, Romain Rolland adaugă, în încheierea comentariului asupra acestei geniale pagini, întrebare ce-și va căpăta răspuns în minunatul cînt al fericirii, din *Simfonia a IX-a* : „...peste această mulțime și murmurul temător, orchestra intonează cîntul fericirii zilei, bucuriei de a simți aerul... sufletul captiv pare să evadeze."

Depășim o a treia etapă, poate cea mai definitivă în desprinderea de trecut a lui Beethoven, odată cu noua ridicare de cortină. Nu s-a schimbat doar nivelul geografic al acțiunii, pentru a urmări personajele. Mai mult, noul loc în care se desfășoară ea este un domeniu al întunericului, al nopții veșnice, un domeniu al misterului care înfricoșează și totodată îl fascinează pe omul Romantismului. Cele cîteva pagini orchestrale care preced reluarea acțiunii conțin în ele prezicerea muzicii tenebrelor și a intuiției fantasticului, intrat în lumea reală prin intensitatea trăirilor. Putea oare să apară, două decenii mai tîrziu, ceața din „Grota lupilor" unde se toarnă gloanțele vrăjite de Samiel, putea să-și imagineze Weber o asemenea lume, fără aceste pagini prorocitoare ? Și, totodată, cît de fascinantă este această nouă privire aruncată trecutului — trecutului operei, aproape de începuturile ei — acum cînd coborînd în adîncurile temniței, în infernul suferințelor create de oameni — nu de zei — pentru oameni, îl zărim pe Orfeu, așteptînd poate fără speranță, ca Euridice să-l salveze. Din tenebrele acestea străbate spre noi plînsul multor glasuri, abia bănuite în murmurul orchestrei. Apoi se ridică unul singur, cel al lui Florestan. Cînd îi auzim primele cuvinte, acestea par a cu-

mula toate suferințele. Mai întîi ezitante, ele se înfiripă într-un solo care nu are nimic comun cu ariile de tenor, căci nu vocea trebuie ascultată, ci exprimarea stărilor sufletești primează. Ezitare, căci speranța aceasta în dreptate este foarte palidă. Dar, dacă nu ar fi această speranță, dacă nu ar fi posibilă iubirea dincolo de rău și ură, atunci ce rost ar fi avut lupta pentru fericire. Ce rost ar mai avea moartea ? Cuvintele prind formă melodică, se înflăcărează la lumina „Speranței", viziunea chipului Leonorei, ca un semn al Libertății, creează pentru cîteva clipe iluzia fericirii. Dacă aria Leonorei lăsa arcul deschis, pentru că acțiunea începută trebuia să-și urmeze consecințele, în cîntul lui Florestan elanul se frînge dureros, vocea se topește în întuneric, în șoaptă... Din nou, în cîteva clipe în care frumusețe nu înseamnă încîntare și farmec, ci adevăr. Beethoven a sintetizat unul dintre marile elemente ale dramei — suferința umană, acea suferință pe care o cunoscuse, zi de zi, în temnița de nepătruns a propriei sale condamnări la singurătate.

Întreg actul al doilea, comparat cu primul, prezintă maturizarea experienței de scenă, atingerea nivelului beethovenian al simfoniilor. Adică, mai binezis, desprinderea de amănuntul acțiunii, de faptele nesemnificative, de nevoia justificării decorului și episoadelor, tendința de simbolizare, pe plan dramaturgic, dar și muzical. Simfonistul își manifestă astfel primatul asupra creatorului de operă, în sensul realizării unei viziuni care voit ignoră procedee consacrate, uneori apreciate ca obligatorii de către interpreți și spectatori. La acest nivel se situează marea înfruntare dintre Leonora și Pizzaro, înfruntare de dimensiuni prometeice, în care gestul unei firave femei poate înspăimînta ferocitatea

unui adversar mult mai puternic. Dar nu forțele se ciocnesc, nu cantitatea de energie contează, ci concentrarea voinței, această atît de teribilă armă a lui David, ucigîndu-l pe Goliat. De la nuanțe minime, totul crește, devine gigantic, iremediabil, asemenea seismelor istoriei sociale care dărîmă imperii și zei. Din nou — și cu perfectă conștiință a acțiunii sale — Beethoven exprimă stări emoționale nemaiîntîlnite pe scena de operă. Din nou, de la această confruntare începe drumul multor altor confruntări fără de care melodrama lirică romantică nu ar fi existat. Romantismul lui are aici, mai mult decît în producțiile artistice ce vor urma în primele decenii ale secolului, maturitatea clasică a unei inspirații geniale, ale cărei temelii își află sprijinul pe înfăptuirile trecutului, ca o sumă necesară marilor schimbări implicînd efortul titanic al autodepășirii. Nu este vorba, bineînțeles, într-o asemenea scenă, de melodie, cel puțin în înțelesul armonios al succesiunii sunetelor. Dar, după ce dușmanul a fost învins, după ce strigătul de sfidare și-a împlinit soarta salvatoare, după ce prin întuneric brațele tremurătoare ale Leonorei îl găsesc pe Florestan, melodia — acea melodie pe care numai Beethoven o poate crea, purtătoare de sentiment-flacără, de sentiment-pasiune, de sentiment-explozie — își arcuiește neasemuita frumusețe. Lungul drum al nopții către zi, lungul drum al suferinței și fricii, atinge acum limanul spre care l-a călăuzit „Speranța". Totul s-a spus, dramaturgul trage cortina peste această povestire în care nu mai are nimic de adăugat.

În ultimul tablou al operei, compozitorul a părăsit teatrul, după ce parcursese toate ipostazele, de la singspiel la operă „seria", de la melodramă la drama romantică. Fără exagerare — dar și fără a căuta potriviri inexis-

tente în amănunt — acest tablou final, cu magnifica odă închinată iubirii și libertății, apare ca o primă imagine a *Simfoniei a IX-a,* unind strălucirea gloriei cu umanul.

S-a scris mult, s-a vorbit mult despre *Fidelio*, poate singura dramă lirică pentru care mulți simt nevoia de a da explicații, de a face analize sistematice și exegeze stilistice care să însoțească audierea ei. Am simțit poate nevoia să fac același lucru acum, pentru a așeza la locul de cinste, deplin meritat, această capodoperă care strălucește singuratică în spațiul celor patru secole de teatru muzical... De unde a apărut nevoia de explicații, uneori chiar de scuzare a artistului în fața marelui public, pentru opera-experiment ce ne-a dăruit-o ? Este oare *Fidelio* o creație care a rămas în marele repertoriu doar ca unic exemplar beethovenian pentru scenă ? O reluăm, o reascultăm ca document de muzeu ? Sincer, mă îndoiesc de aceasta, așa cum nu mai cred în legendele ce însoțesc această operă, enumerînd de fiecare dată spectaculoasele sau mai puțin spectaculoasele căderi la cele trei premiere vieneze cuprinse în spațiul primelor decenii ale secolului trecut. Iată, să uităm că Beethoven a semnat partitura — dacă aceasta s-ar putea uita vreodată —, să-i urmărim muzica așa cum ar veni purtînd semnul anonimatului. Ne-ar mai place, dacă nu ar trebui să-l omagiem pe creatorul *Appassionatei,* al *Sonatei „Lunii"*, al *Imperialului* ? Iată un răspuns greu de formulat, dacă nu iubești muzica, dacă ai prejudecata convențiilor teatrului liric, dacă ai uitat ce înseamnă să dorești fericirea și libertatea sau dacă, în această luptă, ai renunțat să speri. Ușor de dat însă un asemenea răspuns, dacă rezonezi cu sensibilitate la măreție și eroism, la ampla respirație a melodiilor ce se înalță cu semeție, fără asemănare, pe piscurile inaccesibile mediocrității.

„Acum — scria Romain Rolland — înțelegem sensul singularității lui *Fidelio,* acest stejar secular din mijlocul unei păduri. Nu are urmași... Marele și clasicul umanism din *Fidelio* — anunțat de Gluck și Mozart — rămîne ca un monument al unei lumi pe care, la începutul secolului al XIX-lea, o întrezărise doar Goethe și Beethoven... un formidabil crescendo de la suferință către bucurie, pe drumul speranței și al luptei."

La răscrucea timpurilor

În același timp al începuturilor noului secol, cînd Beethoven dăltuia un alt adevăr al muzicii de teatru în *Fidelio*, oferind urmașilor silueta de granit a monumentelor unice, un alt artist pornise pe același drum, dar avînd alte călăuze. Beethoven își clădise arta pe temeliile marilor experiențe ale clasicismului, privind spre viitor. Weber — căci despre el este vorba — își formează personalitatea și arta trăind experiențele prezentului, desprins de clasicism, tinzînd cu toată ființa spre viitor. Pentru el, călăuza este lumea artei și gîndirii romantice („Musik, Plastik und Poesie sind Synonime“ va spune contemporanul său, Novalis), noutatea descoperirii unui alt fel de a simți, a unei alte ipostaze de trăire a vieții. Încă în ultimele două decenii ale vieții lui Beethoven, prin Weber se impunea deja marele muzician aparținînd total unei alte epoci. Atunci cînd sonoritățile *Simfoniei a IX-a* își începuseră marșul triumfal în lumea muzicii, apăruse deja o altă artă expresivă, arta romantismului, căci Weber dăruise deja urmașilor săi, cu cîțiva ani înainte, nemuritorul *Freischütz*.

Destinele celor doi artiști contemporani nu se aseamănă. Poate nici dimensiunile gîndirii lor nu sînt aceleași. Dar, neîndoios, în cartea de aur a istoriei alcătuite din capodopere, numele lui Carl Maria von Weber poate

fi păstrat. La răscrucea timpurilor, atunci cînd se forja o altă concepție despre lume, Weber este muzicianul care cîntă, cu curaj, într-un nou „acordaj“ al cîntului. Mai puțin măreț, mai puțin simbolic decît Titanul, dar nu mai puțin adevărat. Exponent ilustru al generației sale, Weber nu ar fi putut face acest lucru dacă pătrunderea sensurilor acestei lumi nu i-ar fi fost revelată de alți contemporani, acei minunați gînditori ce ctitoresc Romantismul german. Și, în primul rînd, E.T.A. Hoffman.

Hoffmann este o prezență aparte în lumea artelor. În aceeași măsură înzestrat pentru mînuirea condeiului, pentru crearea imaginii muzicale sau plastice, în fiecare domeniu a avut o contribuție esențială, subliniind această unire a artelor, specifică romantismului. Și, poate muzica a purtat cel mai evident semnul acestei influențe, nu numai prin Weber, dar și prin Schumann, Wagner sau Brahms. Nu este vorba numai de ideile poetice sugeratoare de anumite ambianțe sau tematici. Hoffmann este în aceeași măsură un tălmăcitor al sunetelor muzicale și un creator de muzică, deschizînd drumuri noi, dacă nu prin lucrările sale, neîndoios prin esența viziunilor artistice ce au stat la baza conceperii lor. Citindu-i operele, descoperi la tot pasul începuturi de drum, deschideri spre lumea romantismului muzical. „Muzica — spunea Hoffmann — este însăși esența misterioasă a naturii, exprimată în sunete, și doar în ea poate fi cuprins divinul cîntec al arborilor, al pietrelor și al apelor... O lume, diversă, plină de apariții magice, mă înconjoară într-o horă de flăcări... Din acest haos va trebui să se nască o operă de artă. Va fi o carte, o operă sau un tablou ? Quod diis placebit !“ Fără a fi lăsat în domeniul teatrului muzical partituri de excepție în ceea ce privește perfecțiunea exprimării, meritele lui Hoffmann sînt mari ca

artist ce a înțeles funcționalitatea spectacolului muzical, în romantism, și aceasta pornind de la analizarea și studierea amănunțită a tradiției. Este unul dintre primii critici care pledează pentru o înțelegere profundă a muzicii beethoveniene, care a considerat *Flautul fermecat* de Mozart drept o primă dramă romantică sau a arătat că paralelismul între acțiunea scenică și cea simfonică, în operele lui Gluck, tinde spre arta complexă integrală. În fine, și pentru acest fapt l-am amintit în legătură cu Weber, Hoffmann oferă contemporanilor săi, în nuvelele sale, climatul fantastic al noului univers revelat de un spirit eliberat de rigorile raționaliste. Am putea spune chiar că Hoffmann — și bineînțeles întreaga pleiadă de scriitori și poeți contemporani lui — obligă pe compozitorul sensibilizat în ambianța deschiderii orizontului fanteziei romantice să se îndrepte spre o anumită tematică. Weber, înaintea lui Wagner sau Brahms, va deveni exponentul principal al acestei noi orientări, prin realizările sale meritîndu-și, în același timp, titlul de inițiator.

Drumul său este greu, semănat cu experiențele și eșecurile unui autodidact, cu încercări astăzi abia amintite. Primul său dascăl — tot la indicația lui Hoffmann — este Mozart, de la care primește, odată cu *Flautul fermecat*, pilda melodiei simple și a filiației inspirației muzicale populare. Este aceeași tematică folclorică a ultimelor decenii din secolul precedent, prezentă și în melodiile sprințare ale lui Haydn. Așa sînt și primele pagini scrise de Weber — o muzică exuberantă, directă, fără probleme ce ar lăsa să se prevadă evoluția ulterioară. S-ar putea spune chiar că miniaturalul singspiel *Abu Hassan* este, astfel privit, o autentică bijuterie realizată de un artizan vienez. Limitele sînt însă evidente, pragul spre noua epocă nu a fost încă trecut. Citind pagini scrise de Chamisso, de Brentano, de Tieck, descoperind culegerea lui Arnim, *Cornul fermecat al copilului*, *Baladele lui Walter Scott* sau cîntecele de tinerețe ale lui Heine, Weber pătrunde din ce în ce sensurile acestei „alte" lumi în care — după atît de sugestiva expresie a lui Tudor Vianu — „muzica nu mai este una dintre arte, ci categoria tuturor". Însuși Goethe, printre primii, atrăgea atenția artiștilor asupra bogăției de simboluri cuprinse în vechile basme — „Märchen" — populare, „un fapt asemănător visului, unei fantezii muzicale". Este și ceea ce Weber observa în scrierile lui Hoffmann, acea atracție pentru mister, legăturile ființei umane cu arta revelînd orizonturile nebănuite ale mirificului, oniricului, halucinației, metamorfozei, ai aventurilor malefice. Dar ceea ce-l atrage cel mai mult pe Weber, artist profund legat de clipa cotidiană și cîntecul popular, este modul în care, adesea, fantasticul apare, exploziv aproape, în mijlocul realității celei mai obișnuite. Preluînd de la Hoffmann jocul de realitate-ficțiune, compozitorul nu ignoră locul acțiunii, momentul istoric respectiv, ceea ce, pentru operă este, după Beethoven, un element cu totul nou.

Parcurgînd drumul creator al lui Weber — în special creația destinată scenei, fără ca prin aceasta să neg existența unor evidente reușite și în muzica instrumentală — înțelegem cum, de la o operă la alta, de la *Abu Hassan* la *Silvana*, apoi la *Peter Schmoll și vecinii săi*, compozitorul a depășit pragurile intermediare ale căutării adevărului, ajungînd la minunatul *Freischütz*. Asemenea unei răscruci de drumuri, această operă descoperă deodată cum va fi drumul spre viitor, lăsînd să se ridice vălul ce ascundea încă posibila cale înnoitoare a teatrului romantic. Pilduitoare în multe sensuri, muzica lui Weber rămîne, în primul rînd, un autentic document al devenirii melo-

diei, ale cărei ecouri vor vibra încă în creațiile îndepărtate ale lui Wagner și chiar în cele ale lui Richard Strauss.

Prima cale pentru a pătrunde în povestirea despre *Freischütz* este aceea a receptării sugestiilor peisagisticii muzicale. Panorama munților și pădurilor ce adăpostesc intîmplările se deschide, luminoasă, în primele măsuri ale Uverturii. „Am terminat Uvertura și cu aceasta întreaga operă" își notase, în *Jurnalul* său, compozitorul. Textul libretului lui Friedrich Kind este aici rezumat cu o uimitoare capacitate de sinteză a ideilor, demnă de pana lui Hoffmann. Dincolo de subiectul propriu-zis, descoperit de Weber, în compania lui Tieck, în *Cartea stafiilor* editată de Appel, filonul ideilor principale apare, încă de aici, tipic pentru nodul conflictual — iubirea și ura, puritatea și invidia, abisul și înaltul, devin totodată confruntarea de esență a divinității cu damnarea, situații limită ale eroului romantic. Iar urmărind aspectele principale ale armoniei și orchestrației, vom putea observa că și din punct de vedere componistic multe indicii existente în estetica muzicală hoffmanniană se regăsesc în această uvertură, sinteză sonoră a programatismului romantic. Plastica picturală prin care compozitorul distribuie armonios și funcțional culorile, susținerea fermă a desenului melodic și ritmic, echilibrînd judicios perspectiva, obținînd relieful necesar, pot fi apreciate drept jaloane ale noului limbaj, exemplar expuse de prima pagină a operei, determinînd consecințele întregii desfășurări.

Dintre Märchen-urile hoffmanniene în care găsim clare corespondențe cu *Freischütz* de Weber, în acea alternanță a ficțiunii cu realitatea, acordînd sentimentului iubirii rolul de „activizator" al narațiunii, poate că *Ulciorul de aur* este cel mai apropiat. Aici, mînată de dorința

cuceririi unei iubiri imposibile, Veronica încearcă prin intermediul vrăjilor „la miez de noapte" să-l readucă pe studentul Anselm din lumea misterioasă a salamandrelor. Este suficient să citim cîteva fragmente, pentru a vedea că sugestiile povestirii transpar în dramaturgia weberiană. În *Freischütz*, Max, însoțit de Kaspar cel vîndut diavolului, protejați de Samiel, demonul „vrăjitorului negru", toarnă gloanțele blestemate, într-o atmosferă halucinantă la care iau parte, dezlănțuite, toate elementele naturii, îngrozindu-l pe tînărul vînător, care își pierde cunoștința. Prăpastia lupilor, uimitor tablou vocal simfonic, directă consecință a acelei pagini beethoveniene descriind abisul închisorii lui Florestan, ne revelează tulburătoarea întrepătrundere între conștiința umană și abisala cufundare în malefic. Iată, cu mijloacele scrisului, cum descrie Hoffmann o scenă similară, în *Ulciorul de aur*, parcă însoțit de muzica lui Weber : „...să te furișezi de acasă în noaptea în care are să fie echinoxul, pe la unsprezece, și să vii la mine. Vom merge împreună la răspîntia care taie cîmpia de la marginea tîrgului... Toate ciudățeniile pe care ai să le vezi, să nu te sperie..." Realizarea muzicală a lui Weber depășește ceea ce lumea epocii era obișnuită să vadă pe o scenă de teatru, dînd forme concrete și veridice unor asemenea secvențe demoniace. Face acest lucru cu imaginația unui artist care intuiește posibilitățile nelimitate de plastică expresivă a sunetului. Jocul de sonorități al instrumentelor în tremolo, acordurile grave ale suflătorilor, concentrate în cîteva formulări cu efect leitmotivic, se plasează în contextul unui tablou descriptivist amplu, alcătuit pe trei planuri — *decorul de ansamblu* (orchestră, vocile spiritelor clamînd primejdia focului infernal), *dialogul lui Kaspar cu nevăzutul Samiel* (cu un efect aparte în distanțarea simbolică între personajul concret, vîndut diavolului, și imateriala pre-

zenţă satanică, bănuită doar) şi *reacţiile lui Max* (viziunea mamei, a Agathei, spaima împletită cu curajul dispera- tului). O asemenea secvenţă, din multe puncte de vedere totalmente nouă în operă, nu îşi găseşte lesne corespon- denţe în muzica dinaintea lui Weber (excepţie făcînd *Fidelio* sau, cu unele deosebiri, „furtuna" din *Simfonia pastorală*). Tocmai din perspectiva hoffmanniană, compo- zitorul reuneşte efectele într-o imagine amplă, pregătind misterul de baladă al *Olandezului zburător*.

Dar, faţă de cele observate anterior — prezenţa fantasti- cului în ambianţa vieţii normale, trăsătură a dramatur- giei lui Hoffmann (de amintit *Elixirurile diavolului*) —, putem recunoaşte în scene din primul act al operei acest joc de lumini psihologice (cum ar fi aparteurile lui Kaspar, în replicile scenei cu Max, sau händelianul hohot de victorie din aria sa, *Triumph !*). Excepţie face prima arie a lui Kaspar, „cîntecul de beţie", care se poate mai lesne apropia de Mephistofelul lui Goethe. În fine, scena cheie din finalul operei readuce toate elementele povestirii, cumulate în deznodămîntul dramei — gloanţele vrăjite, invocarea lui Samiel şi apariţia „deus ex machina" a Pust- nicului, urmată de moartea lui Kaspar, momente mai importante ca naraţiune romantică decît ca muzică. Curios, odată depăşite toate momentele dificile ale dramaturgiei operei, Weber este confruntat cu o problemă pe care nu o mai poate rezolva la acelaşi nivel — acest final. Şi, de această dată, înainte de ultimele secvenţe, priveşte înapoi, spre marii maeştri de la care pornise, cu două decenii în urmă. Finalul pare o autentică încheiere de operă cla- sică, nu o copie, dar o renunţare la nou. Să înţelegem că muzicianul a ostenit ? Că nu mai poate inventa ? Sau, probabil, acest final trebuie privit ca un semn de re-

cunoaştere faţă de marile valori ale tradiţiei, legînd tre- cutul de inovaţie într-o armonioasă împletire a melodiilor ?

Weber — care prin condeiul său de cronicar scrisese, la premiera operei *Undine* de Hoffmann : „ar fi de dorit ca domnul Hoffmann să mai dăruiască lumii ceva atît de reuşit ca această operă" — acordă un loc deosebit de important descrierii realiste, cea de a doua dimensiune a povestirii despre *Freischütz*. Aşa cum mărturiseau majoritatea romanticilor, singura stare care se apropie de revelaţia lumii prin artă este cea a iubirii. Iată că tocmai acest sentiment o animă pe Agathe, îi conferă clarvizi- unea sentimentelor ei, îi strecoară în suflet premoniţia celor ce se vor întîmpla cu Max. Weber o descrie pe tînăra logodnică cu delicateţea liedului schubertian, care lua fiinţă în vecinătatea vieneză a timpului său, tot din în- tîlnirea muzicii cu poezia. Nuanţele descrierii sînt foarte apropiate, din nou, de pana lirică a lui Hoffmann, devenind aproape ilustrare a evocării eroinelor sale (iată cîteva trăsături ale eroinelor hoffmanniene, perfect potrivite Agathei : „...Roza cea frumoasă — scrie el în povestirea *Meşterul Marin butnarul şi calfele sale* — strălucind de graţie şi drăgălăşenie... era o privelişte încîntătoare, care te făcea să te gîndeşti la un nouraş luminat de primele raze ale zorilor, rătăcind singuratic pe cerul întunecat, sau la nişte frumoase flori de primăvară care-şi înalţă capetele viu colorate deasupra ierbii cenuşii..."). Stilul de cînt, liniştea melodiilor, îşi au de asemenea expresive vecinătăţi la scriitor, parcă îndrumîndu-l pe Weber să găsească cele mai subtile nuanţe în simplitatea ariilor („Ah, domnişoară ! — exclamă Kreisler în nuvela *Păre- rile despre viaţă ale motanului Murr* — în timp ce aţi cîntat, toată durerea nostalgică a iubirii, tot farmecul visurilor dulci, tot dorul şi nădejdea unei inimi îndră-

gostite pluteau peste păduri, ca să cadă apoi ca o rouă înviorătoare în cupa florilor înmiresmate și în pieptul privighetorilor, amuțite pentru a asculta. Păstrați chitara aceasta, căci numai dumneavoastră sînteți stăpînă pe farmecul ce sălășluiește într-însa...").

Fără îndoială că la aceste trăsături ce apropie gîndirea celor doi artiști, fie în domeniul fantasticului, fie în cel al descrierii unor personaje ce simbolizează aspirațiile spre poezie și iubire, trebuie adăugate și alte elemente stilistice, aparținînd în romantism valorificării unor date preexistente. Weber preia din teatrul mozartian o anumită tipologie a personajelor de singspiel fără a depăși, în mare, limita stilistică a cadrului expresiv. Între Ännchen din *Freischütz* și Blonda, Suzana sau Papaghena operelor mozartiene, apropierile sînt vizibile. Deosebirile, la o primă vedere minime, aparțin mai ales „repertoriului" melodic, căci Weber adaugă noua culoare a cîntecului popular, din care își alcătuiește arietele, debitate cu verva unui povestitor de anecdote de către Ännchen, sau precizează pulsația ritmică în concordanță cu specificul mediului evocat — cel al unui sat de munte, nu al unui decor cu țărani în clasicele stilizări rococo. Scenele de ansamblu — momente în care compozitorul are cea mai manifestă atitudine în promovarea ideii de muzică națională — se eliberează de o anume convenție teatrală, descriind mediul, realitatea. Astăzi, privind serbarea cu care se deschide opera, ni se pare totuși convențională, concepută în maniera ilustrațiilor la basmele fraților Grimm. Acum un secol și jumătate, era un adevărat eveniment intrarea pe scenă a valsului popular, acel atît de vesel ländler, prezentarea unor obiceiuri tradiționale ale nunților țărănești, ca acea miniaturală melodie a „Cîntecului cununii" intonat de prietenele Agathei. Dacă adău-

găm și nu mai puțin celebrul „Cor al vînătorilor" (avînd un ilustru antecedent în „corul vînătorilor" din *Undine* de Hoffmann), putem realiza în intențiile lui Weber existența unor precise hotărîri de promovare a curentului contemporan lui, care descoperise în specificul național o bogată șansă de manifestare a originalității artei populare.

Realizînd *Freischütz*, Weber și-a spus pe de-a-ntregul cuvîntul în istoria romantismului german, a ridicat muzica la nivelul dorit de mulți artiști ai timpului, stabilind prototipul unui nou teatru. De la acest nivel, el își încearcă forțele cu alte povestiri, din ce în ce mai romantice, fără a avea însă același suport dramaturgic, fără a avea același echilibru al elementelor componente. Astfel, în *Euryanthe* (reluare a unui vechi roman medieval, narînd iubirea lui Gérard de Nevers pentru frumoasa Euryanthe de Savoia), libretul poetesei Helmine von Chezy este o adevărată neșansă pentru compozitor. Cum l-a putut accepta, deși sînt vizibile nu numai deficiențele dramaturgice, dar și neîndemînările alcătuirii unui text destinat tălmăcirii muzicale, iată un fapt greu de explicat. Consecințele sînt cunoscute. Opera, deși are multe momente frumoase, a intrat în rîndul partiturilor uitate. Aceeași soartă și pentru *Oberon*, compus de Weber la solicitarea lui Charles Kemble, directorul teatrului Covent Garden din Londra. Poate că ideea de a scrie muzică pe un text în limba engleză l-a atras. Dar amestecul de simboluri și avatarurile nenumărate ale aventurilor eroilor îneacă muzica sub desișul imaginilor de îndoielnică originalitate. Poate că, dacă ar fi ascultat de primul imbold, compunînd o operă pornită de la Faustul goethean, Weber ar fi avut mai multe șanse de reușită decît combinația lui James Robinson Planché între feeria shakespeareeană și povestirile

lui Ariosto, redînd o ciudată călătorie cu peripeții, de-a lungul Europei și Orientului. Romantic decorul exotic, romantică visarea spre zările largi. Modest însă, acest vis, dacă nu și-a cucerit calitatea simplității și autenticității, acea libertate magistral obținută în micuțul sătuc de munte unde se petrecuse terifianta povestire din *Freischütz*. La răscrucea timpurilor, artistul pășise cu hotărîre, alesese mai întîi drumul cel bun, și îl arătase urmașilor săi. Negura, pentru o clipă destrămată, nu rămîne însă nepăsătoare, se reîntoarce asupra lui Prometeu, îi stinge făclia, obligîndu-l să rămînă cu ceea ce cucerise, fără a putea păși mai departe. Weber are puterea și strălucirea marilor inventatori și inovatori pe tărîmul artei, nu are însă și darul de a rezista. Așa cum dispăruseră, rînd pe rînd, cei care l-au inspirat, se pierd în trecut și cuceririle sale, de care, de-abia urmașii săi se vor bucura. Vor alege ce este bun — dovadă ascensiunea lui Wagner —, se vor lăsa furați de abundența romantică nesemnificativă — dovadă că l-am uitat pe Marschner. Destinul său, însoțind tristețea unei existențe prea scurte și frămîntate, asemenea lui Hoffmann, îi acordă însă suprema compensație, în statornica afecțiune pe care publicul, pretutindeni, o manifestă de fiecare dată cînd orchestra reia povestirea despre Max și Agathe, povestea unei iubiri pe care, dacă ar fi cunoscut-o, ar fi ales-o și Mozart.

O dimensiune a operei romantice germane — accesibilitatea

Părăsim, pentru scurtă vreme, domeniul capodoperelor prin care a strălucit istoria teatrului muzical de pînă la Weber, pentru a observa mai îndeaproape și alte aspecte ale devenirilor „spectacolului spectacolelor". De ce acest popas în afara traiectoriei de pînă acum ? Pentru că, în perspectiva timpului, valorile, ierarhizate și prin unghiul viabilității creației în dialogul cu publicul, se cuvin apreciate în ansamblul fenomenului artistic al unei epoci cu atît de complexe componente. Mai lineară în primele două secole, evoluția teatrului muzical — gen ce își păstrează întîietatea în fața spectatorilor, atrăgînd din ce în ce mai mulți adepți — în romantism devine de o diversitate stilistică nu ușor de urmărit. Și, în aprecierea schematizantă a istoriografiei, din grija de a păstra cît mai evidente marile drumuri de creație, această diversitate riscă uneori să fie simplificată prea mult. Spun „prea mult", gîndindu-mă că aici publicul s-a arătat poate mai circumspect decît esteticianul, mai sensibil și mai fidel, fără a fi modest, față de bucuriile ce-i fuseseră oferite de compozitori.

Capitolul operei germane nu poate — și nici nu trebuie — să fie redus la constelația maeștrilor — fie Mozart, Beethoven, apoi Weber sau Wagner — atîta vreme cît experiența repertorială se dovedește bogată și prin alte

contribuții. Este drept, contribuții de mai mică amploare, fără o acțiune determinantă de ecouri stilistice asemenea celor amintiți. Parcurgînd prima jumătate a secolului al XIX-lea, cercetătorul este astfel surprins să descopere un mare număr de compozitori care au slujit teatrul, care au dorit să izbîndească în acest domeniu al mirajului scenei. Sînt mai întîi cei cîțiva mari romantici, autori de excepție în muzica instrumentală, camerală sau simfonică — Schubert, Mendelssohn Bartholdy sau Schumann — care au fost confruntați, în operă, cu cele mai amare nereușite în lucrări astăzi uitate. Sînt apoi acei cîțiva compozitori care au activat mai ales în domeniul teatrului muzical, și au obținut rezultate de valoare medie, unele păstrate însă în repertoriul liric pînă în zilele noastre. Această pleiadă, deschisă de E.T.A. Hoffmann cu *Undine*, de Ludwig Spohr cu prima operă inspirată după *Faust* de Goethe, Heinrich Marschner cu operele *Vampirul* și mai ales cu *Hans Heiling*, lucrarea care a slujit drept principal model lui Wagner pentru *Olandezul zburător*, această pleiadă este cea care consolidează configurația unei maniere teatrale ale cărei coordonate țin seama în primul rînd de gustul marelui public.

O paranteză este necesară aici, după pronunțarea acestui termen astăzi obișnuit nouă : „marele public". Într-adevăr, secolul Romantismului înseamnă maxima deschidere a teatrului muzical față de masa de spectatori, înseamnă devenirea de domeniu public a operei. Manifestările teatrale limitate altădată la cercurile curților nobiliare erau, pînă în preajma Revoluției Franceze, într-un contact aleatoric cu publicul orășenesc. Acum viața muzicală în general, teatrul în special, se transformă cu rapiditate în modalitate de dialogare a creatorului cu oamenii. Nu sînt lipsite de interes — deși nu aceasta este

principala preocupare a jurnalului pe care îl consemnez aici — cîteva cifre care, prin concizia informativă a statisticii, demonstrează o stare de fapt : în Germania anilor primei jumătăți a secolului trecut funcționau 23 de teatre de operă aparținînd curților princiare și nu mai puțin de 100 de teatre muzicale al căror circuit public răspundea cerințelor vieții orașelor. Ar mai trebui adăugate, la acestea din urmă, și aproape 80 de trupe ambulante, circulînd pe o arie geografică mai întinsă. Și, în fine, fără a încărca cu cifre acest capitol, nu inutile însă, ar trebui amintit că, între două date marcante ale istoriei operei germane — 18 iunie 1821, premiera operei *Freischütz* de Weber și 28 august 1850, premiera operei *Lohengrin* de Wagner — într-un răstimp de aproape trei decenii deci, s-au compus nu mai puțin de 500 de opere germane, o parte din acestea intrînd în repertoriul permanent al teatrelor (un alt element statistic este și aici edificator — 25% din repertoriul curent era german, față de repertoriul francez și italian la modă). Sigur, multe lucrări au fost uitate la puțină vreme după premieră, dar acest fapt nu este neobișnuit, îl vedem și în secolul nostru, și încă prea des. Dar rămîn totuși unele creații care și-au cucerit publicul, care și-au găsit calea spre sensibilitatea oamenilor. Care este această cale ? (Vorbind despre ea, stabilim o stare de fapt existentă și în alte culturi naționale ale secolului trecut.) Ce le-a demonstrat compozitorilor experiența nemijlocită a relației cu publicul ? Poate că, dincolo de marile dimensiuni ale geniului, ei au învățat că mai există șanse de reușită — uneori imediată — prin intuirea unui limbaj artistic de o directă adresare. Acea atît de mult discutată și disprețuită *accesibilitate* — la Mozart o caracteristică a geniului său — devine la asemenea compozitori șansa și soluția supraviețuirii.

Accesibilitatea? Da, acea asamblare a problemelor stilistice, acea forță de atracție a afectelor spre o anumită formulare muzicală, forță ce operează cu atît mai complet și cuprinzător, cu cît este mai direct manifestată și are o perioadă temporală de acțiune cît mai mare ca durată asupra spectatorului. Este punctul de confluență al compozitorului cu publicul, punctul de contact cu structura socială a acestui receptor principal al operei de artă. Iată de ce este necesar să delimităm diferențele ivite între mimarea unor preferințe trecătoare și sincera dorință de a trezi un ecou cu maximă rezonanță prin criteriul artistic de largă audiență, răspunzînd unor necesități social estetice prin valori majore. Tocmai din această perspectivă se poate aprecia că respectul criteriului accesibilității în practicarea teatrului muzical — gen prin definiție în permanent dialog cu publicul — este o condiție esențială a viabilității creației, condiție reflectată diferențiat în arta fiecărei personalități, la dimensiunile capacității de esențializare a fiecărui artist. Criteriul nu este specific melodiei, ci poate fi urmărit și în gîndirea armonică, în arhitectonica formelor și preferința pentru anumite genuri teatral-muzicale sau pentru anumite idei dramatice. Dacă acordăm, pe drept cuvînt, melodiei primatul în relația cu publicul, pe plan muzical, aceasta se datorează faptului că printr-o asemenea dimensiune se stabilesc cele mai simple și sincere contacte, care impresionează mai puternic memoria.

Primul care izbîndește, pe calea accesibilității, preluînd de la Weber ideea valorificării folclorului de circulație al micilor ansambluri de instrumentiști ce cutreieră orașele, cu melodioare iubite de ascultători pentru farmecul lor simplu, direct, este Albert Lorzing. Actor, cîntăreț, libretist și compozitor, el cultivă genul singspielului, al come-

dioarei cu texte recitate și ariete, înțelegînd forța remarcabilă a melodicității pentru atragerea ascultătorului. Atenția sa — tot ca o consecință a modificărilor de structură socială a romantismului — se îndreaptă de asemenea mai ales spre evenimente sociale și politice ale epocii sale, pe care le așază, de cele mai multe ori, drept fundal epic al narațiunilor sale. Astfel apare în operă — și Italia sau Franța fac același lucru, cu sau fără îndemnul lui Hugo — mișcarea de eliberare a popoarelor, la începutul secolului trecut, în *Ali Pașa din Ianina* (sau, în versiune franceză, *Francezii în Albania*), *Polonezul și copilul său*, *Andreas Hofer*. Este dealtfel aceeași epocă în care mulți poeți romantici își îndreaptă elanul entuziast și flacăra temperamentului descătușat de convenții sociale în frămîntările politice ale vremii, fie cu gestul simbolic al *Polonezelor* lui Chopin, în Parisul marilor dezbateri, fie cu gestul nu mai puțin eroic al lui Byron, căzînd în luptele pentru libertate, de la Misolonghi, în Grecia. Tot din lumea istoriei se inspiră Lorzing și în cea mai cunoscută operă a sa, *Țar și teslar*, acest episod din viața lui Petru cel Mare care, cu muzică, devine mai semnificativ decît comedioara *Primarul din Saardam* a lui Melesville, Merle și Boirié, jucată cu succes la Paris. Melodioara „Dansului saboților" este celebră nu numai prin farmecul ei. Sîntem foarte aproape de ambianța descrisă de Weber în *Freischütz*, de ritmurile vioaie, colorate și ușor de reținut. Au trecut totuși 20 de ani și compozitorii îi continuă exemplul. Unele deosebiri există însă, pe plan muzical, Lorzing accentuînd mai ales latura de comedie a singspielului. Perfect conturate în caracterele lor, personajele par să anticipe prin pregnanța lor comedia veristă de la finele secolului. Așa apare chipul grotesc al primarului Van Bett, tipul fanfaronului, parvenit și incapabil, admi-

rabil subliniat muzical prin stîngăcii intenționate ale orchestrației sau redarea plină de umor a unei repetiții muzicale cu greșeli grosolane, stimulînd participarea publicului. Spre deosebire de maestrul operei fantastice, la Lorzing accesibilitatea unor asemenea melodioare poate fi și limită, căci nu își mai găsește completarea într-o viziune romantic expresivă. Într-o operă cu subiect fantastic — inspirată de învăluitoarea povestire despre *Undine* a lui De la Motte-Fouqué — conturul tragic este atenuat, cele mai atrăgătoare rămînînd secvențele decorative. Valul de presentimente tragice, stările ambigue de visare, marile întrebări asupra rosturilor vieții, nu se potrivesc cu scena unui modest teatru de burg, primitor pentru micile divertismente. Iată de ce, pentru a-și păstra publicul, Lorzing recurge din nou la cîntece de pahar, care colorează acțiunea, dar o și minimalizează. Presimți, pe alocuri, că singspielul tinde din ce în ce mai mult spre noua sa formulă, mondenă, de teatru de operetă. Un drum al accesibilității care nu mai păstrează largul orizont anterior. O ultimă remarcă pentru Lorzing : existența unei mici opere, *Reghina*, care aduce pe scenă peisajul industrial (o grevă a muncitorilor din Viena anului 1848), importantă nu atît pentru muzică, cît pentru prezența tematicii, semn al unei atente observări a actualității și al activizării dezbaterii de idei în teatrul muzical.

Literatura, devenită subiect de inspirație, iată una din noile orientări ale timpului, mult mai pregnantă decît în secolele precedente. Iată-l astfel pe Shakespeare, redescoperit de muzicieni, acum unul dintre cei mai interesanți „furnizori" de subiecte, mai adecvat sau mai puțin adecvat tratate (sau chiar înțelese). Falstaff, erou pitoresc și simbolic al unei vremi apuse, descinde din piesele marelui Will pe scenele de operă, purtînd după sine tot

hazul bonomiei și persiflarea unor vechi obiceiuri, numite morală. *Nevestele vesele din Windsor*, în versiunea muzicală a lui Otto Nicolai, este o operă comică care a cunoscut un foarte mare succes de public, încă de la premiera sa berlineză la Opera regală. Aceasta nu înseamnă că Nicolai l-a înțeles pe marele creator al lui Falstaff, că a reușit să stabilească acea atît de subtilă relație între elementele unei arte teatrale de actualitate prin sensurile ei și contemporaneitatea romantică, așa cum deja o făcuse Mendelssohn Bartholdy în al său *Vis al unei nopți de vară*, capodopera unui adolescent sensibil. Nicolai aduce la numitorul comun al comedioarelor de serie această piesă, îi limitează suflul la o vervă de tip italian, mixată cu elemente weberiene și un nivel de cursivitate de largă accesibilitate. Dacă timpul — și capodopera lui Verdi, *Falstaff* — nu au putut să șteargă din amintirea publicului veselia fără griji a muzicii lui Nicolai, această amintire este fidelă doar pentru anumite melodii ale partiturii și, în primul rînd, pentru încă strălucitoarea Uvertură. Sau, pentru chipul bonom al lui Falstaff care își încheie fiecare strofă a cîntecului de beție cu o halbă de bere și cu rîsul spectatorilor care se amuză. Poate atît și-a dorit și compozitorul, cultivînd un romantism minor, astăzi puțin desuet, anunțînd nonșalanța unui viitor nu prea îndepărtat, acel mirific timp numit „belle epoque".

Petrecîndu-și tinerețea la Paris, contemporanul lui Nicolai și Lorzing, Friedrich von Flotow nu este marcat de nostalgia chopiniană, de îndrăznelile lui Liszt, nici de polemicile din jurul teatrului lui Hugo sau gîndurile lui Lamartine. Nu, Flotow poartă în bagajul său serile petrecute la Opéra Comique și Théâtre des Italiens, serile cu refrene melodioase și balete, însoțite de eleganță mondenă și aplauzele ușor dăruite. Este, în limitele sale,

un german cucerit de rafinamentul parizienilor, dornic de a duce la el acasă mlădițele firave ale acestui spirit de fermecătoare superficialitate. Transplantul este vizibil în comedioara pariziană ce devine subiect pentru opera sa comică *Alessandro Stradella,* cu intrigi și carnavaluri și multă vòie bună. O undă de lirism străbate totuși prin cealaltă creație a sa, în care se estompează parcă vîltoarea modelor franceze de opéra comique, nu și parfumul canzonetelor — *Martha*. Celebra sa comedie muzicală i-a asigurat un loc stabil în repertoriul de mîna a doua al teatrului liric, în acel domeniu al largii accesibilități. Se poate vorbi aici de o operă romantică ? În sensul lui Weber sau Wagner, neîndoios că nu. Dar, concepția aparține contemporaneității cerînd spectacole agreabile, la care se adaugă șansa prezenței unui cert talent de a inventa melodii. Flotow rămîne, în timpul acela al succeselor ușoare, ca și în cel al rememorărilor verificate de afecțiunea spectatorului, prin cantabilitatea vocală, prin acele arii ce au exprimat simplu, convingător, un anumit sentiment uman, modest, contrastînd cu masivitatea legendară a operei romantice wagneriene. Nu există posibilitate de comparație între *Olandezul zburător* sau *Tannhäuser* de Wagner și această *Martha* a lui Flotow, deși din punctul de vedere al cronologiei au apărut în aceiași ani ai deceniului al cincilea din secolul trecut. Melodicitatea lui Flotow, principală dimensiune a partiturii, aparține mediului burghez care cere exprimarea sentimentelor nobile pe măsura orelor libere, acordate distracției, în care divertismentul este acceptat ca moment de relaxare. Există totuși o anume vibrație poetică în aceste melodii, o sinceritate care a păstrat uneori legătura cu vechiul lied german. Prezentarea este agreabilă, realmente plăcută, ca în ecoul de romanță salonardă al cîntecului Ladyei Hariett, *Die letzte Rose.* Flotow a fost, cu consecvență, un adept al cantabilității italiene, atît ca spectator parizian, cît și ca fervent sprijinitor al artei meridionale în lumea muzicală germană. O adaptează cu maleabilitate la discursul limbii naționale, cu sublinieri patetice și fraze largi. Și, într-o oarecare măsură, cu un simț al farmecului, care este totuși semnul sensibilității romantice.

Ne apropiem destul de mult, evocînd acești artiști ai trecutului, de acea complexă înflorire a dramei muzicale în romantismul secolului al XIX-lea, acea lume fascinantă a operei wagneriene. Și, pentru a o înțelege mai îndeaproape, pentru a-i urmări evoluția, este poate necesar să ne oprim, o clipă, asupra unui compozitor cu un nume aproape uitat astăzi — Heinrich Marschner. Mai modest în arta sa decît Weber, mai lipsit de originalitate decît contemporanii săi italieni sau francezi, Marschner are totuși un neîndoios merit în a fi pregătit drumul lui Wagner. Nu ne-am putea închipui apariția dramei muzicale wagneriene, asemenea unei minuni ivite din neant. Nu sînt suficiente nici prealabilele avertizări, în legătură cu compozitorii care au deja, prin manifestări izolate, elemente de wagnerism în partiturile lor. Era necesar să existe și o experimentare practică a noilor tendințe de teatru, fie chiar cu riscul de a rămîne în umbră față de capodoperele ulterioare. Wagner a văzut operele lui Marschner, a înțeles probabil fărîma de originalitate a romantismului muzical de la care avea să pornească. În special, cu *Hans Heiling,* drama cu un libret de Eduard Devrient, Marschner devine principalul premergător al wagnerianismului, căutînd mai mult ca alți artiști de după Weber adevărul unei exprimări romantice a stărilor conflictuale (căutări evidente și în alte creații ale sale, ca *Vampirul,* după Byron, sau *Tem-*

plierul, după Walter Scott). Ceea ce este semnificativ în al său *Hans Heiling*, în înfruntarea, pornind de la tema satanismului, supranaturalului cu realitatea, aparține unei puternice conturări a personajelor, cu profilul bine determinat al caracterelor, considerate elementele motrice ale dramei. Apoi, tot lui Marschner îi revine meritul de a fi privit cu mai mare atenție — și nu neapărat pentru a place — plasticitatea muzical-poetică a situațiilor dramatice, punînd în funcțiune relația expresivă a simbolurilor sonore ce vor deveni la Wagner leitmotive. Ambiguitatea de sentimente, în jocul unor planuri duble, împărțite între lumea de basm fantastic a spiritelor subpămîntene și viața de toate zilele a oamenilor, nu este doar o manieră. Felul în care se urmăresc contrastele, modul în care acționează asupra personajelor consecințele acestor duble stări, amintind de pagini ale basmului german romantic, par să schițeze, cu cîteva decenii mai înainte, universul mitologiei germane creat de gîndirea lui Wagner. Viziunea lui Marschner asupra teatrului muzical este aceea a unui artist care concepe complexa relație între toate elementele scenice ale redării, unind poezia și sentimentul, drama și spiritul romantic, cu imaginea plastică, într-un complex care face din grandoarea montărilor mai mult decît un divertisment potrivit operei comice sau lirismului romanțios, dar și superficial al povestirilor duioase. Poate din cauza acestui mod de a privi teatrul, succesul lui Marschner a fost trecător față de cel al lui Nicolai, Lorzing sau Flotow ? Sau, poate, umbra maeștrilor ce aveau să vină a făcut să pălească bunele sale intenții ? Întrebarea este fără răspuns, în afara judecății de valoare a publicului, a acelui public care își manifestase totuși preferința pentru arta minoră a melodiei contemporanilor săi. Minoră ? Da, dar numai prin comparație, așa cum se întîmplă pe toate

tărîmurile creației artistice, unde comparațiile trebuie făcute și în funcție de receptori. La Nicolai, Lorzing sau Flotow, melodiile amintesc de cuvintele unui alt compozitor romantic, Edward Grieg, care se definea el însuși ca un modest arhitect : „Neavînd capacitatea de a clădi temple pe înălțimi — spunea Grieg — am zidit locuințe pentru oameni, în care aceștia să se simtă acasă, fericiți."

O nouă disciplină a cîntului

Ambianța romantismului, deja sugerată în paginile anterioare, fascinantă prin semnificațiile ei expresive, poate fi recunoscută, deși cu alte trăsături definitorii, și în Italia secolului al XIX-lea, acea patrie a operei și „cîntului frumos". Înainte de a observa mai îndeaproape opțiunea stilistică a primilor italieni romantici, să nu omitem unele condiții specifice teatrului muzical al epocii, unde evenimentele nu își încetează cursul în dorința de a păstra supremația asupra vieții muzicale europene. Un asemenea eveniment avusese loc cu cîteva decenii în urmă, prin deschiderea celebrului teatru Scala din Milano. Dată memorabilă în arta lirică, apariția acestui teatru modern, dotat cu cele mai bune condiții de prezentare a unui spectacol (iată, spre pildă, dimensiunile scenei, neobișnuite pentru acel timp : profunzime 23,50 m, lărgime 21,20 m, și înălțime 31,60 m), creînd nu numai o nouă arenă pentru marile voci ale epocii, ci și favorizînd căutările plasticienilor pentru evoluția artei scenografice. Pictura, arhitectura decorului, luminile, părăsesc treptat — odată cu subiectele de operă, dealtfel, — cadrul clasic, îndreptîndu-se spre o expresivitate pregnantă, corespunzînd climatului dramaturgic și muzical. De-a lungul întregului secol, prin Pietro Gonzaga, Giovanni Perego și, mai ales, Alessandro Sanquirico, scenografia își inventează propriile convenții plastice, adecvate melodramei lirice și comediei lirice italiene, îndreptîndu-se treptat spre realismul montărilor din teatrul verdian. Dar, ierarhia scenelor de operă italiene — ca și a sucursalelor italienești răspîndite în întreaga Europă, de la Paris la Petersburg — acordă totuși un rol secundar colaborării dintre imagine și muzică, eveniment ce avea să-și împlinească ideala armonie de-abia în preajma legendarului Bayreuth...

Oricît de apropiată este încă noutatea teatrului mozartian, nu mai poate fi privită istoria operei italiene fără a se aprecia influența exercitată de Viena asupra ei, determinînd alte direcții nu numai în basmul muzical și opera „seria", ci și în ceea ce privește opera bufă. Într-un anumit fel, poate și datorită acelei limbi italiene de operă pusă în circulație europeană la nivel „clasic" de Mozart, creațiile sale fac și în Italia imposibilă practicarea unui teatru concertant, supus doar coordonatelor virtuozității vocale și capriciilor divertismentului. Pe de altă parte, clasicismul italian, prin începuturile marcate de Pergolesi și certitudinile de stil ale lui Cimarosa, cunoaște o proprie îmbogățire în direcția viziunii caracterologice ce implică noi atitudini din partea compozitorilor și interpreților de la începutul secolului. Totuși, cu toată alura academică și de necontestată onorabilitate a unui Paisielo, Mayr, cu toată faima continentală a lui Spontini, Cherubini sau Faer, opera italiană își aștepta propriul geniu care să-i deschidă orizontul pornind tocmai de la ceea ce se obținuse prin contribuții disparate — să-i reveleze o lume cu profunde implicații realiste, valabilă prin întregul ei, dezbărată de rutină și fals. Toate condițiile artistice pe de o parte, sociale pe de altă parte, pregătesc acea explozie temperamentală a cărei faimă, după spusele lui Stendhal, va „corespunde cu hotarele lumii civilizate", acea bucurie

meridională care poartă numele de Gioacchino Rossini. Acest „artist revoluționar", cum îl numea cu admirație același Stendhal, avea să scrie prima pagină a unui glorios secol de operă italiană, pentru că a fost primul, în timpul său, în a înțelege ce aștepta publicul noii epoci, ce însemna progresul.

Chiar din cele dintîi partituri, atunci cînd era doar un umil „maestro" încercînd să-și prezinte în veselia zgomotoaselor carnavaluri comedioarele cu muzică, desprindem în operele sale bufe semnele unei concepții inovatoare în domeniul comicului de caracter, prin intermediul melodiei. Mijloacele sînt simple, își găsesc corespondente în arta versificației sau în pulsul teatral al timpului — repetarea unor motive cu profil pregnant, acumularea treptată a tensiunii ritmice, pătrunderea culorii vocii umane, în toate registrele ei timbrale. La acestea se adaugă — și aici ne întîlnim cu aceeași preocupare de soluționare estetică a accesibilității în opera devenită spectacol al marelui public — valorificarea efectelor verbiajului limbii italiene, cu tempoul ei atît de specific, mijloc sigur de a atrage atenția spectatorului chiar cu riscul unei oarecari vulgarizări a ținutei literare și poetice în libret. Dar Rossini, ca și mulți contemporani ai săi, a părăsit ideea de a face operă în sensul cîntării unei drame aievea acelei „dramma per musica" de pe vremea lui Monteverdi. A face operă înseamnă pentru el a stabili contactul nemijlocit, sincer în adeziune, cu publicul, prin vervă, ambianță și melodie, nu prin conflict solid argumentat dramatic, dar neatrăgător în sarabandele vesele ale Carnavalurilor. Chiar una din primele partituri, scrisă la numai 21 de ani, acel agreabil *Signor Bruschino*, cuprinde în germene tot ce va înflori mai tîrziu pe scenele rossiniene. Un început neremar-

cat de public, pentru că lipsea încă senzaționalul. Dar, cu puțină răbdare, Rossini trece victorios Rubiconul...

Anii lansării sale l-au pus în fața unor situații puțin comode pentru un tînăr compozitor. Tradiția cerea opere „seria" cu acrobații vocale excelent executate, după voia interpretului ; pe de altă parte, maniera operelor bufe, cu limite definite în dezvoltarea muzicală, nu tolera includerea unor arii destinate descrierii sentimentelor — așa-numitele arii serioase, acceptate doar în operele primei categorii. Iată, Rossini părăsește, cu riscul insuccesului, aceste obiceiuri, multiplicate la nesfîrșit (și prin aceasta avînd prestigiul fals al rutinei). El include în țesătura comediilor momente lirice, cu scopul sublinierii contrastelor, reliefării conținutului uman al personajelor. Prin jocul de planuri — seriozitate și glumă — obține noi contururi, o gradare mai puternică a acțiunii, ceea ce devine vital pentru temperamentul expansiv al stilului său. Astfel își face intrarea, în opera bufă, aria cantabilă, destinată personajelor lirice, îmbogățind paleta expresivă a spectacolului cu nuanțe delicate care, departe de a estompa verva, îi subliniază realismul prin veridicitatea sentimentelor. Ne mai putem închipui oare că, pentru vremea premierei, o arie cantabilă în *Signor Bruschino* constituia o îndrăzneală, dezaprobată zgomotos de compozitorii favoriți ai publicului, ca Paer sau Paisielo ? Doar cu corectivul că cei care condamnau ideea aceasta au fost cei uitați, nu „tinerelul" îndrăzneț care o imaginase.

Italianca în Alger, *Turcul în Italia* continuă seria acestor comedii bufe în care își face loc gustul pentru fanteziste călătorii exotice, fermecător de inexacte nu numai ca ambianță muzicală, ci și ca scenografie și interpretare. Geniul rossinian își urcă primele trepte ale recunoașterii publice. Dar, adevărata strălucire, aceasta vine doar puțin

mai tîrziu, odată cu legendarul succes (și el precedat de o formidabilă cădere la premieră) al *Bărbierului din Sevilla*, această capodoperă a istoriei operei. „...aici scapără talentul lui Rossini, în toată splendoarea sa" va scrie admirativ, un deceniu mai tîrziu, primul său biograf, Stendhal. Nu este o noutate astăzi, într-adevăr, constatarea că prin această partitură compozitorul sintetizează magistral tendințele progresiste — artistic dar și social — ale unei întregi epoci. Descifrăm, rînd pe rînd, trăsăturile caracteristice stilului său, în momentul în care acest stil era încă doar produsul acțiunii de concretizare a noilor drumuri în teatru. În primul rînd, rigoarea expresiei vocale, mînuirea sigură a glasurilor, pentru tălmăcirea complexă a sensurilor dramatice. Fiecare personaj în parte reprezintă o soluție, o tipologie care va trăi, amplificîndu-și trăsăturile, de-a lungul întregului secol de operă italiană, pînă la culminația *Falstaff*-ului verdian și, chiar mai apropiat de noi, pînă la ecourile goldoniene ale *Celor patru bădărani*, de Wolf-Ferrari.

Totodată, se poate vorbi despre *Bărbierul din Sevilla* ca despre un veritabil tratat aplicat de artă a melodiei. La o mai atentă observare desprindem — deși opera aceasta fascinează și în prezent milioanele ei de spectatori fără intermediul explicațiilor metodologice — felul în care, cu toate că ansamblul vădește o unitate limpede a tratării muzicale, armonice, ritmice, diferențele delimitează subtil caracterele, amplificînd subînțelesurile piesei lui Beaumarchais. Rigoarea vocalizelor — căci vocalizele există din plin în partitură — este marcată de notarea cu extremă minuțiozitate de compozitor ; coloana ritmică este rezultatul unei continue variațiuni, tinzînd spre o unică culminație finală. De aici efectul comic al contrastului între traiectoria previzibilă a muzicii și replicile Rosinei, mărturisindu-și „nevinovată" sentimentele. Primele fraze, în această exemplară arie de operă italiană, sînt de mică anvergură, alcătuite din modeste arcuiri ce se deschid și se închid în limitele unei simetrii clasice asemănătoare ambianței mozartiene. Apoi, odată cu dezvoltarea treptată a ideilor, muzica devine din ce în ce mai vie, mai ornamentată, luminînd fața necunoscută a tinerei fete, acea agerime care o va ajuta să-și impună sentimentele. Este, dealtfel, poate cel mai complex dintre portretele operei, realizat eminamente prin mijloacele melodiei.

Libertatea pe care o acordă Rossini cîntărețului — acest tiran al scenei lirice — este o libertate condiționată de disciplina actului componistic. Primadona, tenorul sau baritonul nu mai sînt solicitați să îmbunătățească partitura, ei sînt liberi doar să o execute bine și cu fidelitate. În aceste limite — care stînjenesc doar pe interpretul superficial sau neîndemînatec — se găsește însă suficient spațiu pentru „expoziția" unei autentice măiestrii vocale. În ceea ce privește atît de celebra Cavatină a lui Figaro, din punct de vedere interpretativ există tot atîtea variante, cîți veritabili interpreți a avut personajul. Elementele care îl compun sînt total diferite de cele ale eroului mozartian, îndepărtînd posibilitatea comentării vreunei influențe directe. La Mozart, Figaro are întregul bagaj de raționamente care animă piesa lui Beaumarchais, ca pamflet politic, oferindu-ne un om al secolului „luminilor", un om al progresului social prin acțiunea de dezavuare a valorilor nobiliare. Rossini preia de la Beaumarchais o altă latură a eroului — legătura sa cu poporul, al cărui exponent este, legătură mai importantă pentru el decît atitudinea socială. Figaro este aici un Arlechino modern, faptele sale nu și-au pierdut sensul reprezentat de clasa căreia îi aparține, dar justificările atitudinilor sale sînt subînțelese.

Melodia, de evidentă filieră populară, plină de verva canzonetelor napolitane, uneori sugerînd chiar un anumit aspect dialectal, urmează îndeaproape — exemplu unic la un asemenea grad de perfecțiune — sensurile teatrale, neinterpretate filosofic, ale textului. Dacă Figaro este mîndru de istețimea sa, intră triumfător pe scenă — „Largo al factotum della cità !“ —, își aprobă singur reușitele combinații în lumea multicoloră a unei Seville de carnaval — „Bravo Figaro, bravo, bravissimo...“ —, este încîntat că trăiește — „Ah che bel vivere, che bel piacere...!“ —, devenit cetățean al unui alt secol, cu o altă perspectivă istorică. S-a comentat mult secretul compozitorului, în a realiza acea acumulare de tensiune, nu dramatică ci de vitalitate — să spunem în termeni moderni, acea creștere a voltajului — care nu a putut fi imitată vreodată, care este întru totul specifică temperamentelor meridionale. Debordant de sănătate și veselie, Figaro aruncă de pe scenă, în acompaniamentul chitarei sale, un foc de artificii capabil să declanșeze un veritabil perpetuum mobile. Este, fără doar și poate, un simbol al omului din popor și, prin această autenticitate, unul dintre cele mai reușite „exponate“ ale romantismului activ, revoluționar. Prin ființa sa artistică, nu prin raționamente sau stări afective.

Lumea rossiniană a acestui minunat *Bărbier din Sevilla* ar trebui de fiecare dată urmărită în întregime, fără a opera selecții, fără a alege care dintre pietrele sale prețioase deține întîietatea în alcătuirea armonioasă a giuvaerului. Iată, la punctul opus temperamental — dar și ca formație socială — unduioasa și capricioasa melodie a Serenadei lui Almaviva, sugerînd fără prețiozități o visătoare improvizație lirică sub clar de lună. Nu personajul îl interesează aici pe compozitor, ci realizarea ideii de frumos, capabilă a vrăji o inimă tînără și delicată, ca aceea

a Rosinei. Și, serenada nu dă greș ! Pentru a reține încă o pagină celebră — deși promiteam a nu face nici o omisiune, deci nici o selecție — merită amintită acea frescă a vieții sociale descrisă atît de plastic de Don Basilio în nu mai puțin celebra „Arie a calomniei“. Nu este o redare analitică a unui moment istoric definit precis, nici o voită satiră la adresa unei anumite clase sociale. Analiza lui Basilio este o fotografie sarcastică a unui mod de a stabili relațiile între oameni, și n-ar mira să își găsească încă multă vreme de aici încolo suficiente întîmplări care să-i certifice actualitatea. Mai mult decît în Cavatina lui Figaro, aici are un rol deosebit de important măiestria cu care compozitorul solicită, în paralel cu linia vocală, sonoritatea orchestrei. Cuvintele — și vocea cîntată — descriu calamitatea perfidă a calomniei, cu o exactitate în care străbate și un sarcastic zîmbet adresat de Rossini contemporanilor săi, acei „Maestro“ ce îi ceruseră să aleagă un alt titlu pentru *Bărbierul...* pentru a nu-l jigni pe nemuritorul Paisiello (titlul ales, *Precauțiune inutilă*, pare plin de înțelesuri pentru asemenea mărunți rivali din galeria mediocrităților...). Treptat, nisipurile mișcătoare ale acompaniamentului orchestral gradează tensiunea avalanșei, creează sentimentul acțiunilor cu urmări ireparabile, cu consecințe neașteptate. Transformînd orchestra de acompaniament în element de exprimare a ideilor, dublînd astfel discursul personajului cu o altă imagine mai concentrată, artistul obține un efect special în viteza de fulger a trecerii imaginilor, fără o clipă de răgaz. Dar Rossini nu are timp, și nici nu vrea să se oprească, atunci cînd descrie în acest act de acuzare un proces al dialecticii relațiilor ce le considera tipice, de strictă actualitate, pentru societatea timpului său. Verva este, neîndoios, un necruțător bici mînuit dibaci de acest tînăr „maestro Bruschino“.

Nu am spus încă nimic despre o trăsătură extrem de importantă a compozitorului, care îl apropie, ca măiestrie, de Mozart („Mozart — spunea Rossini — bucuria tinereții, deznădejdea maturității, mîngîierea bătrîneții..."). Este măiestria alcătuirii ansamblurilor, realizate cu finețe a detaliului, cu particularizarea liniilor melodice componente. Peste mozaicul replicilor și verbiajul personajelor, dominantă, se impune o singură melodie care conduce spre concluziile întregului tablou, țesînd cu fire multicolore un desen de maximă originalitate, în care totul pare firesc și, în același timp, totul este finisat cu acea minuțiozitate a unor legi hotărîte de compozitor. Și înaintea lui Rossini, încheierile de tablou sau de act erau concepute pe alcătuiri de ansambluri. Minunile de echilibru sonor din partiturile lui Mozart stau drept mărturie. Dar, tocmai de acest echilibru este vorba. El are acum un alt centru de greutate, nu pentru că pe vremea lui Rossini se trăia deja altfel, ci pentru că nu s-ar mai fi putut accepta un final doar prin justificarea logică a existenței unei încheieri formale. Firescul vieții, melodia acestui firesc, dă simetriilor sonore o altă cursivitate, inimitabilă (dar nu neimitată timp de 100 de ani). Îmi reamintesc, în acest sens al particularității muzicii sale, cu o glorie imediată și dincolo de hotarele Italiei, cuvintele notate într-un caiet de conversații al lui Beethoven, care păstrează dialogul marelui om cu Rossini, în timpul vizitei pline de venerație întreprinsă de acesta din urmă : „Sînteți autorul *Bărbierului din Sevilla* ? Felicitările mele ; este o admirabilă operă bufă... Va fi cîntată atîta timp cît va exista operă italiană..."

Scara de mătase, Semiramida, Cenușăreasa, Coțofana hoață... Tot atîtea nestemate ce înconjoară minunatul diamant al *Bărbierului din Sevilla.* Multă vreme, Rossini — „Maestro crescendo" cum îl numeau parizienii — a fost

apreciat doar pentru verva sa, considerată esența de excepție a domeniului ritmicii și tempoului, arta sa de melodist rămînînd mult mai în umbră. Este timpul să atragem atenția asupra măiestriei cu care mînuiește desenul în tablourile sale, acea melodie în care Rossini este un deschizător de drumuri, fără de care ceilalți compozitori italieni nu ar fi cucerit plenitudinea expresivității cîntului. Pentru a o înțelege mai bine, ar trebui să ne imaginăm o comparație între două manifestări de esență melodică, aparținînd, în aceeași epocă, unor domenii diferite. Numai înțelegînd cu profunzime expresia melodiei lui Rossini, poate fi pătruns, dincolo de strălucire și uimitoare virtuozitate, geniul de melodist al lui Paganini, renumitul „virtuoz infernal". Prietenia lor de tinerețe vibrează în arta lor de maturitate. Vioara lui Paganini, asemenea unei voci măiestre, cîntă aceleași melodii nostalgice, palpită la aceleași sentimente de intensă noblețe. Nu arpegiile și jocul de arcuș, nici staccatele sau pizzicatele au asigurat lucrărilor lui Paganini nemurirea. Pînza diafană a efectelor se ridică peste o căldură a adresării, peste un orizont al seninătății, pe care se profilează umbrele uriașe ale chiparoșilor, ca în marile arii rossiniene din *Doamna lacului.* Compunînd în aceeași epocă, cei doi italieni au ales căi diferite doar în aparență. Îi unește, în posteritate, aceeași reacție a iubitorului de frumos, pentru care au fost gîndite asemenea melodii, fie concertele vocale ale lui Gioacchino, fie operele instrumentale ale lui Nicolò...

Este mai puțin cunoscut faptul că, în dorința de a disciplina arta cîntului frumos — fermecătorul „bel canto" —, Rossini a căutat să stabilească bazele unei specificități a expresivității controlate, solicitînd adesea voci care nu fuseseră prezente în roluri principale. Astfel, vocea de mez-

zo-soprană, cu volutele ei catifelate sau exclamațiile puternic dramatice, revine de cîteva ori în roluri titulare, dezvăluind resurse neașteptate. Dacă versiunea obișnuită a rolului Rosinei este legată de triumful supraacutelor sopranelor de coloratură, nu trebuie uitat că, inițial, partitura era destinată unei voci grave. Cum suna o asemenea versiune ? Ne-o putem imagina ascultînd celebra arie a lui Arsace din *Semiramida*, mai fantastică în desenele arabescurilor vocale decît grădinile celebrei regine, fascinantă demonstrație concertantă a unei melodici care nu evita virtuozitatea, dar o considera drept o însușire rezervată doar maeștrilor.

Căutînd să dezvălui universul acelor cîtorva decenii semnate de Rossini, mereu noi și noi idei vin să-și ceară dreptul de a pleda pentru „Maestro crescendo". Să uităm că Rossini, în culmea gloriei, era măcinat de îndoieli, că mai multă vreme a tăcut, în anii maturității, ignorînd creația ce-i înflăcărase anii adolescenței. Pentru imaginea finală a acestui atît de mare iubitor de viață, evocăm chipul creatorului uneia dintre primele opere patriotice — *Wilhelm Tell*. O partitură care reprezintă un geniu, o epocă, cu o forță nestinsă, o partitură scrisă în acel Paris al revoluțiilor, al exilaților și iubitorilor de libertate. Eroul luptă pentru libertatea țării sale, își îngenunchează adversarii, așa cum simțea și întreaga Italie. Ce importanță are cînd s-a petrecut povestirea, unde s-a întîmplat ea ? Sau dimpotrivă, are o mare importanță, pentru că toți înțeleg că acea Elveție din legendă este, prin muzică și simțire, italiană, acel plai numit cu drag „Patria". Pentru Italia, ultimele jerbe incandescente ale geniului său, pentru Italia, ultimele lumini de iubire. Pentru Italia și oamenii

de pretutindeni, darul unui suflet ce nu a cunoscut odihna pînă nu și-a împlinit menirea. Mărturia artistului, în cele cîteva cuvinte spuse spre sfîrșitul vieții, este emoționantă și, de ce nu, la fel de actuală ca întreaga sa muzică : „Trebuie să trăiești cu toată intensitatea viața propriei tale epoci. Este inutil să încerci a face artă, dacă nu simți că ai ceva de spus ; *ceva nou și bun...*"

Melodia romantică

Opera italiană își cucerise — poate mai bine spus își „recucerise" — supremația scenelor teatrului liric mondial, uimind prin spontaneitate și eleganță, vervă și exprimare realistă, venind în întîmpinarea cerințelor unui nou mod de a simți muzica. I se adaugă o altă dimensiune, prin existența, în același climat al romantismului italian, a compozitorului poet, descoperitorul fascinantului tărîm al esenței melodice a belcantoului, Vincenzo Bellini. Pornind de la cuceririle artistice ale predecesorului său, pe care întotdeauna îl va considera un maestru demn de urmat, Bellini alege însă o altă cale, din multe puncte de vedere mai apropiată de înțelesul unei drame muzicale. Îi va recunoaște acest merit, admirîndu-l în mod deosebit, însuși Richard Wagner, deși preferințele sale pentru muzica italiană sînt foarte palide în ansamblu : „Muzica lui Bellini — spune Wagner în *Opera și drama* — este pe de-a-ntregul pornită din inimă și totodată *intim legată de cuvînt*... Bellini transfigurează în mod fantastic pasiunile."

Spre deosebire de contemporanii săi — Rossini și mai tînărul Donizetti — Vincenzo Bellini nu lasă posterității un mare număr de lucrări, scrise cu rapiditatea fulgerului (15 zile pentru *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, aproape două săptămîni pentru *Don Pasquale* de Donizetti) și tri-

butare unei rutine în elaborarea întregului. Cele zece partituri ale sale, de la *Adelson și Salvini* (compusă în 1825, la 24 de ani), pînă la *Puritanii*, prezentată zece ani mai tîrziu, imediat după moartea muzicianului, se înlănțuie cu o impresionantă consecvență a perfecționării stilului și expresivității. Principiul său creator, asemănător multor creatori ai romantismului european, transpare în mărturisirea făcută unuia dintre cei mai buni interpreți din epocă, tenorul Rubini, ca un adevărat element orientativ al întregii sale concepții față de teatrul muzical : „Drama muzicală trebuie să te facă să plîngi, să suferi, să simți că se poate muri cîntînd..."

O primă trăsătură a acestei concepții străbate în febrila căutare de subiecte adecvate sensibilității sale și sensibilității trezite la viață a oamenilor timpului său. Una dintre primele opere, cu care și-a cucerit publicul, este astfel inspirată de acea nemuritoare iubire a lui Romeo și Julietta, devenind în lumea muzicii povestirea despre *Capuletti și Montecchi*, fidelă reluare a leitmotivelor tragediei shakespeareene. Printre primii, Bellini, intuiește fondul peren al poeziei tragice, caută nu ambianța decorativă și spectaculosul, ci adevărul de sentiment, realizînd un roman muzical romantic pe acest subiect din care, dacă lipsește nuanța particulară a epocii, în schimb se subliniază latura pasională a trăirilor. Este și începutul colaborării sale cu un mare poet italian, unul dintre primii artiști scriitori autori de librete — Felice Romani. Calitatea versului, îmbinată cu aceea a construcției dramatice de ansamblu, devine astfel o condiție a solicitării zborului unei muzici cît mai intens trăite. O scrisoare a lui Bellini, citată de unul dintre cei mai fideli biografi ai săi, elucidează particularitatea modului său de creație, premergător în Italia gîndirii wagneriene despre conceperea unei drame

muzicale. Iat-o : „Deoarece mi-am propus să compun doar cîteva partituri — niciodată mai mult de una pe an — îmi încordez în această direcție toată energia. Sînt convins că o mare parte din succesul lor depinde de alegerea unei tematici interesante, de contrastul pasiunilor, de armonia versurilor și de căldura pe care o are expresia lor, nu mai puțin de eficiența loviturilor de teatru ; și din această cauză, trebuia să aleg, mai întîi, un scriitor experimentat în această privință ; iată de ce l-am preferat pe Romani, cu al său geniu puternic, născut pentru teatrul muzical. Odată munca sa terminată, studiez cu atenție caracterele personajelor, pasiunile care le domină, sentimentele care le animă. Pătrunsă această esență, mă pun în locul fiecăruia dintre ele și încerc să simt și să exprim veridic ceea ce simt și exprimă ele... Închis în camera mea, încep să declam fiecare rol al dramei, cu toată dăruirea pasiunii. Urmăresc, pe cît posibil, inflexiunile vocii mele, repeziciunea sau încetineala rostirii într-o anume împrejurare, în fine accentul și nuanța expresiei pe care natura o determină în omul robit de pasiune, și găsesc motivele și ritmurile muzicale capabile a le demonstra și a le transmite altuia prin intermediul armoniei. Mă îndrept cu grabă spre hîrtia de note, încerc unele efecte la pian și, cînd cred în mine însumi că simt o emoție corespunzînd căutărilor, socotesc că am reușit. În caz contrar, reîncep și muncesc pînă simt că mi-am atins scopul." Sînt mulți sau puțini artiștii lucrînd astfel o operă ? Greu de spus, recunoscînd însă că un Monteverdi sau Lully, un Gluck sau, mai apoi, un Wagner, s-ar fi regăsit în această mărturisire. Ea ne oferă și soluția înțelegerii lui Bellini, dincolo de faima unora dintre ariile sale, ca un artist complet, conștient de actul creației și de efectul acesteia în sufletul spectatorului.

Ascensiunea lui Bellini, ca și cea a lui Rossini sau Donizetti, este condiționată, în apogeul ei, de contactul multiplu avut cu marea mișcare de idei din centrul culturii europene, Parisul. Venit aici în ultimii ani de viață, Bellini întîlnește în saloanele epocii personalități a căror influență asupra sa este de necontestat. Să ne închipuim asemenea întîlnire, în salonul principesei Belgioioso, rivalizînd cu cel al celebrei doamne Récamier, cu poeți sau scriitori ca Victor Hugo, Alfred de Musset, George Sand, Alexandre Dumas sau Heinrich Heine, cu muzicieni ca Chopin sau Liszt, personalități politice ca Adolphe Thiers, Guizot sau istorici ca Thierry sau Jules Michelet. Este însă și locul de întîlnire al patrioților italieni, refugiați la Paris, Niccolò Tommaseo, Giuseppe Sartori, Michele Amari sau Carlo Pepoli, înflăcărîndu-i sufletul cu nobila flacără a luptei pentru libertate (oare nu acest Carlo Pepoli îi va scrie versurile ultimei sale partituri, *Puritanii*, în care răsună mîndru, acel semnal de luptă : „Să sune trîmbița, și cutezător / Eu mă voi lupta cu ardoare ; / Ce frumos e să înfrunți moartea / Strigînd : Libertate !"). Bellini devine, astfel, nu numai un compozitor al scenelor Italiei, ci un artist al timpului său, înscriindu-și numele printre iluștrii reprezentanți ai romantismului european, oglindind în partiturile sale simțămintele nobile ale marilor trăiri, cu o forță impresionantă a personalității sale, delicate și incandescente totodată.

Noutatea evidentă a artei sale constă, mai mult decît la oricare alt compozitor contemporan lui, în desăvîrșita măiestrie a melodiei, devenită principiu suprem al exprimării ideilor. Treptat, de la primele partituri, această capacitate de a sintetiza întregul dramaturgic în melodie, devenită modalitate de creație — care presupune inspirație, dar și o maximă exigență în elaborare — se impune,

învăluindu-i muzica într-o aureolă romantică puternic personală. Este de fapt trăsătura care i-a conferit dreptul la o afecțiune constantă în rîndurile publicului, datorită ecoului nestins din inimile atîtor admiratori ai sublimului melodiei. Și totuși, nu s-ar putea spune că muzica lui Bellini este destul de cunoscută, suficient înțeleasă, în întreaga ei măreție. Poate și pentru că, la el, criteriul accesibilității nu este atît de pronunțat, în contradicție cu pregnanța spiritului național. Extremul rafinament al finisajelor, severitatea selecției poetice și muzicale vizează un anume ascultător, la rîndul său făcînd parte din elita admiratorului de frumos. Bellini nu este un compozitor popular, dialogul său cu contemporaneitatea se desfășoară la nivelul ideilor, nu al acțiunilor. Dar oare o pînză a lui Delacroix ar putea fi privită altfel ? Vigoarea desenului și cromatica culorilor — vezi deci melodia și armonia —, alcătuirea ansamblurilor și contrastele — vezi orchestrația — sînt accesibile epocii sale ? Nu, în arta acestui contemporan al lui Bellini vedem mai curînd corespondențe de orizont artistic, de nivel al redării, decît reflectarea unor imediate reacții ale unui Daumier sau Rossini.

Noblețea și generozitatea, autenticul fior nostalgic și elanul patetic, constituie parametrii constelației melodiilor belliniene, asemănătoare stanțelor lui Leopardi. Puține sînt reținute de memoria afectivă a spectatorului, comparativ cu tezaurul cuprins între paginile partiturilor, suficiente însă pentru a demonstra excepționala lor valoare în ansamblu. Un prim aspect al lumii melodiilor sale este acela al marilor arii concertante, prin care se luminează trăsăturile personajelor principale. O numesc arie concertantă datorită autonomiei sale artistice, valabilă și în exprimarea sintetizatoare a unui moment unic, de-sine-stătător. Dar, spre deosebire de înaintașii săi, aria nu se rupe

de restul dramei, ea apare, încă din *Sonnambula*, drept un portret integrat acțiunii. Iată ce explică de fapt complexitatea ansamblului vocal simfonic peste care plutește, aeriană, melodia solistului. În ceea ce privește construcția, Bellini desăvîrșește acea împărțire mai veche, între recitativul informativ, dinamic, și elucidarea ulterioară a fondului de sentimente prin aria propriu-zisă. Astfel, o primă secțiune mai lentă dezvăluie trăsăturile de fond ale eroului, sensibilitatea și calitatea sentimentelor sale. Îi urmează cea de a doua parte, clar delimitată, în care compozitorul construiește, pe datele cunoscute, un edificiu imaterial de lumini și umbre, de străluciri diamantine. Nu este întîmplător faptul că operele sale sînt dominate de mari personalități feminine, într-o perioadă în care lucesc pe firmamentul artei europene Maria Malibran, Giudita Pasta, Giudita Grissi, Giudita Turina-Cantú, Isabella Colbran-Rossini, marile cîntărețe ale scenelor romantice italiene, fascinînd publicul prin perfecțiunea cîntului lor. Bellini le trasează, prin multe din melodiile sale, traiectorii stelare, ca acea pură evocare a „iubirii dintîi" din *Sonnambula*, unde Amina pare o singuratică floare-de-colț.

Cu cîțiva ani mai tîrziu, regăsim aceeași structură în alcătuirea unei mari arii, în ultima sa partitură, *Puritanii*. Înclinația sa spre romantic are deja reflexele literaturii epocii, în care un Walter Scott, prin *Old Mortality*, repovestea întîmplări ale trecutului, consemnate în vechi pagini de cronică (*Tètes rondes et Cavaliers* de Ancelot și Saintine). Pot fi comparate momentele solistice principale, aria Aminei din *Sonnambula* și cea a Elvirei din *Puritanii* ? Ca formă da, ca stil de asemenea. Cîtă schimbare însă ! Fioriturile — „gli abbelimenti" cum le mai numesc italienii — au devenit tematice, legate intim de contextul dramatic. Secvența lentă a ariei Elvirei nu mai

este doar duioasă și poetică. Ea apare pătrunsă de un tragism aparte, dureros și discret, care particularizează sentimentele ; dincolo de cuvinte, expresia melodică comunică freamătul unei ființe, la hotarul între viață și moarte... Apoi urmează un moment de muzică allegro, vioaie ; ca o consecință a celor aflate, muzica se avîntă în linii deschise spre înalt. Surpriza este evidentă, în prima clipă, creînd o contradicție față de situația dramatică a povestirii, în care Elvira este nevinovata victimă a unor puternice confruntări de caractere. Aici trebuie pătruns însă sensul psihologic al muzicii, așa cum insuși Bellini o făcea în momentul creației. Echilibrul intervalelor, felul în care sînt legate frazele nu sînt cele obișnuite. Există o anume stare de imponderabilitate, de răvășire interioară care sfidează firescul. Sub ploaia de sunete cristaline, suspinul se aude, abia bănuit, strălucirile de cristal învăluie neantul unei minți care și-a pierdut limpezimea. Nimic nu mai pare la fel, după încheierea acestei tragice arii, în care Bellini a picurat esența licorilor tristanești. Ireparabilul, fără spectacol, fără dramatice strigăte, s-a produs, nu în aspectul exterior, ci în alcătuirea muzical-psihologică a personajului care contemplă haosul luciferic cu liniștea calmă a inconștienței. Există în acest atît de special mod de a retrăi stările excepționale, o trăsătură specifică lui Bellini, sensibil și în același timp fatalist, temător în fața morții iminente și semeț în înfruntare. („Dumneata ești un geniu, dar vei plăti acest mare dar cu o moarte prea timpurie. Toate marile genii au murit foarte tinere ; și dumneata vei muri ca Rafael și Mozart..." îi prezisese odată Heine. Și, poetul își amintește, în continuare, în *Notti fiorentine* : „...dorea așa de mult să trăiască ! Numai cuvîntul moarte producea în el o agitație

febrilă ; nici nu voia să o audă pronunțată, îi era frică de ea ca unui copil care trebuie să doarmă în întuneric".)

Prin lirismul ei elegiac, însoțit de un subtil și aparent simplu acompaniament armonic, melodia belliniană își găsește un evident corespondent în arta unui alt poet al sunetelor, Frederic Chopin. Parcă aceeași sursă de trăiri esențialmente romantice marchează elanul frazelor, configurația imaginilor, mai ales în pasajele lente. O asemănare de sensibilitate, un același ideal al cîntului — vocal sau instrumental —, același mod de a simți, în aceeași epocă. Nu este greu de demonstrat valabilitatea unei asemenea comparații, pledînd pentru o anume sensibilitate tălmăcită, în ambele cazuri, prin melodie. Acea harfă eoliană pe care o simțea Cortot vibrîndu-și strunele la atingerea catifelată a mîinii lui Chopin, își revarsă ecourile și în limpezimile unduitoare ale arcuirilor belliniene. O celebră pagină a sa, acea arie din *Norma,* purtînd simbolic numele primelor versuri scrise de Romani, „Casta Diva", pare desprinsă dintr-o Nocturnă de Chopin, oferind revelației visătorului farmecul ireal al unui clar de lună, al poeziei nopții. Vorbind despre această pagină, Giuseppe Verdi își mărturisea nestinsa admirație pentru arta lui Bellini de a imagina „melodii lungi, lungi, lungi..." („infinite" asemenea idealului wagnerian, italiene însă, am adăuga acum). Fiecare sunet cheamă un altul — nu la întîmplare, ci doar unul singur din multitudinea celor posibile —, desenul se alcătuiește din volute a căror proporție variabilă creează senzația frumuseții firești, în care repetarea nu este copie. Despre Nocturnele chopiniene, pianistul căruia îi fusese dedicat primul *Concert pentru pian*, Kalkbrenner, spunea — și observația poate fi preluată întocmai pentru Bellini — că îi sugerează „o noapte de primăvară, în care peisajul plin de amintiri și de miresmele naturii reînviate este

luminat de razele lunii". Visarea și sentimentul, înfrățite într-o înfrigurată așteptare în care hotărîtoare este o nuanță. Iată esența unor asemenea momente, unice, nerepetabile în farmecul lor.

După cum arăta compozitorul, dincolo de melodiile ariilor, recitativul și dialogul își au semnificația particulară în desfășurarea dramei muzicale. Textul, întotdeauna de o valoare deosebită, supus exigențelor muzicianului, își găsește o pondere dramatică pătrunzătoare în maniera de *arioso cantabile* a scenelor de acțiune, care nu rarefiază tensiunea spațiului dintre arii, ansambluri sau scene. Intuim aici, pentru prima dată, acea „ewige Melodie" — melodia infinită — domeniu al viitorului dramei muzicale. Iar în dialogul operelor belliniene, este impresionant de urmărit cum această melodie continuă, chiar împărțită între rostirile diferite ale partenerilor, se realizează într-o formă complementară melodică, în spiritul unității ideii muzicale. În *Norma* mai ales, Bellini părăsește serenitatea dialogurilor *Sonnambulei*, căutînd tensiunea replicii. Ea se amplifică prin progresii melodice strîns înlănțuite, prin lărgirea respirației tempourilor, prin intensificarea dinamicii, devenind incandescente prin suprasolicitare. Rezultatul ? O comunicare sinceră și pasionată, o ascunsă senzualitate sonoră, captivantă.

Dar, evocînd această trăsătură a muzicii sale, care este tot un reflex al noii vieți la care romanticul cheamă sentimentele umane supuse iubirii atotputernice, am anticipat o caracteristică a stilului melodic bellinian care pare de cea mai mare importanță prin consecințele sale în viitorul operei italiene. Este vigoarea, gestul voluntar, care trece granițele lirismului elegiac și melancolic. Bellini este primul dintre italienii romantici care a rostit cu forță fraze melodice entuziaste și entuziasmante pentru public, ecou al spiritului libertar al epocii. După premiera operei *Norma*, spectatorii au numit corul druizilor, din primul act, „Marseilleza italiană". Compozitorul, pentru a fi mai convingător — căci acesta este scopul mărturisit al dramaturgului creator de muzică — plasează melodia între coloanele sonore ale orchestrei, corul amplificînd-o, adăugîndu-i imaginile particulare. Fără a fi polifonist în forjarea partiturii după reguli consacrate (chiar aspru criticat de esteți pentru neîndemînările sale în măiestria orchestratorului și contrapunctistului, neîndemînări ce s-au dovedit însă imposibil de corijat), aici Bellini conduce în deplină unitate planuri paralele, realizînd pentru prima dată dimensiunile monumentale ale basoreliefului, dăltuit în materia sonoră asemenea marmurei.

De aici și pînă la marile pagini corale verdiene, ce devin imnuri patriotice, nu este nici o graniță. În aceasta constă marea artă generoasă a lui Vincenzo Bellini. Cuceririle sale nu sînt mărunte, nu se epuizează odată cu prima lor manifestare. Dimpotrivă, ele deschid largi orizonturi către arta operei dramatice, către epopeea muzicală istorică de la apogeul romantismului. Obișnuiți să-i admirăm efuziunile lirice, omitem uneori să remarcăm temperamentul acesta ardent. Bellini, mort mai tînăr chiar decît Mozart, aparține, ca și maestrul vienez, prin muzica sa, viitorului. Prin amploarea arcurilor sonore, el a eliberat belcantoul de fragmentarea manieristă a frazelor textului, fără a trăda totodată sensurile tălmăcirilor sonore ale imaginilor poetice. Prin vigoarea inspirației, el a precedat explozia geniului verdian, al melodismului italian național, al romantismului revoluționar. Cît de patetic se ridică acel imn al libertății, pe care îl aminteam mai înainte, imn prin care ostașii lui Cromwell din *Puritanii* devin portstindardul aspirațiilor patriei sale, Italia ! („Duetul lui

Giorgio cu Riccardo a ieşit magnific, iar sunetul trompetelor va face să tremure de bucurie toţi oamenii liberi care se vor afla în sală" scrisese Bellini în timpul compunerii partiturii.) Este semnul unei forţe care va dăinui în opera italiană timp de un secol, asigurîndu-i entuziasta adeziune a oamenilor de pretutindeni. Este semnul unei maturităţi ivite în ascensiunea Romantismului. Căci, cum exclama, ascultîndu-i muzica, Rossini, după premiera cu *Puritanii* : „Bellini avea un dar pe care alţi maeştri nu-l vor putea cuceri vreodată. Bellini te naşti, nu poţi deveni !"

Melodia, stare de spirit

Sîntem atît de obişnuiţi astăzi cu capodoperele romantice italiene, cu nenumăratele versiuni, în care îi ascultăm mai ales pe marii interpreţi, încît ne mulţumeşte reluarea aceloraşi cîtorva partituri. Dar nu este doar o întîmplare, doar un joc al hazardului sau rutinei de spectator grăbit. Nici o simplă concesie făcută de teatre unui public ce îşi rezumă preferinţele la cîteva titluri. Este posibil ca o capodoperă să iradieze o lumină atît de strălucitoare şi, totodată, să umbrească alte creaţii ale autorului ei ? Iată o întrebare pe care stagiunile noastre lirice par să o pună celui dispus să gîndească asupra spectacolelor, după căderea cortinei. Destinul muzicii lui Rossini, ca şi cel al muzicii lui Donizetti, îndreptăţeşte această întrebare. Ca şi Rossini, Gaetano Donizetti a fost un compozitor prolific, a dăruit oamenilor, în zeci şi zeci de melodii, măsura talentului său. Dar, din cele peste 70 de opere ale sale, memoria publicului abia păstrează şase sau cel mult şapte titluri. Restul... aparţine istoriografiei, în conul de umbră al unui cvasianonimat. Nu greşim spunînd şi despre Donizetti că este un compozitor puţin cunoscut. Bineînţeles, nu elucidăm aici imensa sa creaţie — la opere adăugîndu-se multă muzică religioasă, simfonică şi instrumentală, astăzi uitată — în cele cîteva pagini rezervate evocării lui. Dar, observînd mai îndeaproape

cîteva dintre principalele sale opere, se cuvine să încercăm a le înțelege mai bine, deschizînd calea spre descoperiri care nu sînt lipsite nici de interes, nici de surprize dătătoare de satisfacții.

Fire instabilă, extrem de sensibil, supus unor permanente frămîntări și îndoieli, Donizetti și-a croit propriul drum, în perioada ascensiunii romantice a operei italiene, impunînd în țara sa, apoi pe arena „tîrgului de mostre" de la Paris, o concepție teatrală nu lipsită de personalitate. Astăzi, de cîte ori avem prilejul de a urmări un spectacol cu vreo lucrare a sa, ne impresionează — tocmai cunoscîndu-i viața plină de neliniști romantice, de suferințe ce au precedat tristul final — cît de echilibrat este acest teatru practicat de el. Donizetti reprezintă, poate, acel mod de creație care îmbină verva ritmică și spiritul popular rossinian, pe de o parte, cu lirismul elegiac al melodiei nostalgice, pe de altă parte. O pondere exactă a nuanțelor, o „cîtime" de prospețime și fragilitate mozartiană, o maximă economie a efectelor, pledează pentru acest echilibru între Rossini și Bellini, fără a însemna modestie, mediocritate, epigonism sau lipsă de originalitate.

La Donizetti primează, ca în întreaga operă italiană a secolului al XIX-lea dealtfel, comunicarea melodică a afectelor. Dar, această sferă a inspirației melodice se face ecoul unor stări de spirit extrem de variate, condensînd uneori — cum este aici cazul — sinteza filoanelor poeticii și plasticii. Egal, în măiestria edificărilor sonore, cu contemporanii săi iluștri, Donizetti atinge culmi în melodrama romantică, dar și în opera bufă, tocmai datorită acelui echilibru al temperamentului său artistic, semnalat anterior. Indiferent de situația dramaturgică propusă de libret, el intuiește necesarul unei exprimări proprii, adecvate, tălmăcind sentimentele și schițînd caracterele cu idei

sonore pregnante, solid ancorate în criteriile de simetrie clasică, cu o respirație scurtă, dar precis conturată. Incandescența unor maxime momente de expresivitate este, de asemenea, rezultatul pozitiv al modului său de a crea, de a arde, am spune, acea formidabilă viteză în compoziție, greu de imaginat. „Far presto" — să creezi repede — era principiul său, determinînd notarea imediată a impresiilor, așa cum se iveau în spontanele reacții ale artistului. Tot acestui „far presto" îi sînt însă tributare numeroasele scăderi ale partiturilor sale, repetări și soluții facile, acceptabile mai degrabă într-un caiet de schițe, decît într-o lucrare finită. Dacă le-am amintit acum, aceasta se datorează consemnării cauzelor care i-au stimulat superficialitatea — avida dorință de a obține nu numai succesul, ci și supremația pe scenele lirice. Donizetti — și nu este singurul — cunoștea și prețuia publicul, dar nu idealizînd, ci judecînd sever. Curios, rezultatul observațiilor sale este mai mult practic, de alegere a mijloacelor de captare, nu de determinare a unei educări calitative. O scrisoare a sa, adresată prietenului Leone Hertz, în **1843**, an de glorie pariziană a artistului, descoperă latura aceasta, practică, de gîndire a unui spectacol. Înainte de premiera unei partituri ignorate acum, *Don Sebastiano*, el explică cu un surprinzător cinism alcătuirea partiturii : „...Primul act : va face plăcere ; al doilea, cu baletele sale, un duo și mai ales cu ultima sa romanță, va avea de asemenea succesul său. În al treilea, o romanță (probabil), un duo de voci bărbătești și marșul funebru cîntat cu pompă, vor fi aplaudate ; restul însă a fost prea destrămat de neîncetate schimbări ; deci nu. Există, în cel de al patrulea, un efect (în mijlocul său) care se va desfășura foarte bine. În al cincilea, micuța cavatină (o nimica toată), marele duet vor atrage atenția ; apoi o barcarolă — pe care cred

că o voi înjumătăţi din cauza împrejurărilor acţiunii — se va pierde. Un foarte mic trio cu voci aproape singure (sic) nu va ţine nici de frig, nici de cald. După acestea, deznodămîntul, în care muzica nu mai poate face nimic. Vei înţelege, din cele spuse, că opera mea se încheie în coadă de peşte... ; căci, după marele duo din actul al cincilea, se poate pleca..." Dar nu despre asemenea momente se cuvine să amintim aici, acum, pe itinerariul jurnalului călătoriei în lumea operei.

Lucia di Lammermoor, creaţie de maturitate a talentului lui Donizetti, rivalizează ca celebritate cu cele mai cunoscute titluri ale teatrului liric mondial. De ce ? Poate în primul rînd prin exacta realizare a tipului de melodramă lirică romantică, *Lucia* devenind în deceniul al patrulea al secolului un model pentru contemporani şi urmaşi. Un model de construcţie a dramaturgiei teatrale şi muzicale, un model de simplitate a ideilor melodice atingînd maximum de rafinament al accesibilităţii şi, în fine, un model de tratare a glasului în operă. Acţiunea reuneşte acele elemente componente ale romanului englez romantic — reprezentat de Walter Scott — prin personaje care dezvoltă cîte un prototip de erou al melodramei : *iubirea*, cu speranţă şi deznădejde (Lucia), *onoarea* cavalerească (Edgardo), *ura* atotrăufăcătoare (Asthon), *dezamăgirea şi îndurerarea* nevinovată (Arthur), precum şi mărturiile care încadrează faptele (Gilberto, Raimondo şi corul). Deznodămîntul tragic, presimţirea lui de-a lungul povestirii, loviturile de teatru, toate se înlănţuie într-o succesiune patetică şi expresivă. Ceea ce salvează această operă de la soarta unei melodrame oarecare, destinată uitării, este însă capacitatea lui Donizetti de a crea situaţii muzicale de unică valoare, veridice în autenticitatea meridională a sentimentelor şi în sincera suferinţă pe care

o transmit. Pentru prima dată, prin această operă, un compozitor construieşte un asemenea portret psihologic, tragic, în dimensiunile suferinţei acceptate de romantici ca o ipostază a umanului. Gradarea treptată conduce de la incantaţia sentimentului de iubire la transcendentalul fantasmelor unui suflet răvăşit de durere. Şi, această devenire se realizează magistral, în primul rînd prin mijloacele melodiei. La început, Lucia evocă o viziune ce-i prevesteşte nenorocirea, acea imagine a unei legende legate de o nefericită iubire, imagine străbătută în *Cavatină* de un ton de baladă cu fraze larg arcuite. Apoi, evocarea chipului drag al lui Edgardo readuce, prin contrast, lumina speranţei şi bucuriei mărturisite clarului de lună. Este o izbucnire sonoră intensă, singura de acest fel din întreaga partitură, rămînînd fascicolul luminos care aureolează personajul. Tonul cald al duetului de dragoste, cu melodia ce şi-o va reaminti Lucia mai tîrziu — efect al rememorării care a fost, în epoca premierei, de o noutate captivantă pentru publicul încă puţin obişnuit cu reîntîlnirea simbolică a tematicii, de-a lungul unei acţiuni — este şi el umbrit de aceleaşi presentimente, sugestiv conturate în negura tremoloului ce însoţeşte, în orchestră, ultimele cuvinte ale jurămîntului de credinţă. Calvarul despărţirii, trista confruntare cu realităţile unei vieţi sociale care zdrobeşte elanurile, capătă la Donizetti accente patetice, anunţînd replicile operelor veriste. Înaintea culminaţiei dramei, compozitorul are ideea de a reuni toate personajele principale în acel unic Sextet, de o frumuseţe clasică, moment al unei surprinzătoare armonii a dezacordurilor sufleteşti, cu o pondere a nuanţării sonore de excepţională fineţe. În fine, deznodămîntul — celebra „scenă a nebuniei" — se impune printr-o mare pagină concertantă în care, rînd pe rînd, ne sînt reamin-

tite toate clipele iubirii Luciei. Scena aceasta, poate cea mai celebră pagină a operelor lui Donizetti, este neîndoios o piatră de încercare pentru actorul cîntăreţ. În primul rînd prin soluţia adoptată — acoperirea întregii dramaturgii doar cu resursele glasului, trebuind să exprime în întreaga sa complexitate culminaţia tragică. Măiastra mînuire a registraţiei vocale, varietatea de culoare, intensitatea şi diversitatea expresiei, dificultăţile tehnicii corespund pretenţiilor maxime ale unei demonstraţii. Dar, nu demonstraţia este urmărită de muzician — ea rămînînd doar de domeniul execuţiei şi meşteşugului solistic —, ci dezvăluirea prin intermediul ei a unei frămîntări lăuntrice de mare tensiune. Uneori totul depinde de rostirea unui cuvînt, alteori de nuanţa unei fraze sau de culoarea pe care a căpătat-o acuta sau suspinul. Ascultînd-o, să recunoaştem că în această mare arie spiritul tragic predomină, învăluie totul. Rar se poate întîlni o asemenea pagină în care toate mijloacele să fie cu atîta forţă supuse expresiei. Gradarea stărilor de spirit este ascendentă, mai întîi expozitivă, apoi evocatoare, urcînd spre pragul conflictual, căpătînd în final o plenitudine de sfîşietoare durere tocmai prin calmul aparent al eroinei, acea linişte de prăpastie prevestitoare de moarte.

Există un alt moment solistic aproape întotdeauna neobservat de public, din cauza succesiunii evenimentelor dramei. Este soloul lui Edgardo, după moartea Luciei, o muzică excesiv romantică, în decorul misterios al cimitirului învăluit în mantia nopţii. Moment demn de oricare mare creator dramatic, aria lui Edgardo, cu acele frămîntate melodii ale orchestrei dialogînd cu vocea, este unul din semnele unei îndelungi şi mature elaborări, rezultat al încercării compozitorului de a pătrunde mai profund sensul imaginilor lui Walter Scott, îmbogăţind astfel viziunea teatral muzicală a operei sale.

Acestea nu sînt singurele momente foarte frumoase ce ar putea fi amintite parcurgînd melodramele lirice ale lui Donizetti. Scena execuţiei din *Anna Bolena*, cu acel lirism dureros, marea arie a Leonorei din *Favorita* (dramă ce anunţă prin conflictul ei profilul social al *Traviatei* de Verdi) sau scînteierile de diamant din melodia *Lindei din Chamonix* aparţin aceloraşi momente de nobilă inspiraţie tragică. Uimitor la Donizetti este însă că, paralel cu asemenea partituri inspirate din povestiri atît de triste, compozitorul a dat lumii şi o altă înfăţişare în operele sale bufe. Este, într-o anumită măsură, ecoul vieţii populare, al întîmplărilor ce alcătuiesc firescul vieţii din mici anecdote şi istorioare nu lipsite de înţeles moralizator, o imagine plăcută, dar nu întotdeauna iertătoare a contemporaneităţii. Personajele, multe dintre ele înrudite cu cele pornite din tradiţia comediei dell'arte şi teatrului goldonian, au mai fost „văzute" încă începînd cu veselele intermezzi. Ele descind din lumea satului, din cea a micilor orăşele italieneşti, din aventurile cazone. Melodii vesele, pline de pitoresc, ne farmecă şi, fără a fi neapărat de o mare profunzime, stăruie multă vreme în amintire sub semnul accesibilităţii prezentării lor. Nici aici talentul de portretist al lui Donizetti nu dă greş, în comparaţie cu eroii melodramelor sale lirice. Unele idei chiar se detaşează cu pregnanţă, pot pretinde că deţin cea mai bună formulă de sintetizare a trăsăturilor, în rîndul eroilor de comedie muzicală. Iată-l pe şarlatanul vraci Dulcamara din *Elixirul dragostei*, convingîndu-i pe săteni că posedă cele mai preţioase leacuri posibile, printre care se află şi misteriosul elixir pe care l-a băut Isolda... Pînă la Wagner, acest miraculos elixir se bea cu veselie şi speranţă, pretext de comedie, înainte de a declanşa cea mai puternică dramă a sentimentelor, aşa cum a voit-o maes-

trul de la Bayreuth. Donizetti nu caricaturizează, nu șarjează trăsăturile lui Dulcamara, ci schițează cu umor fin obiceiuri și firi al căror ridicol este ascuns de substratul aparențelor. Și, pentru ca imaginea sonoră să fie cît mai aparte nuanțată, în prezentarea acestui Dulcamara, trompeta îi însoțește cu fast de bîlci melodioara, bine ritmată după dansuri populare. Aceleiași lumi îi aparține și poezia naivă a romanțelor italiene, păstrate încă de pe vremea trubadurilor. Un tînăr — poate fi oricare tînăr, oricînd — a crezut în elixirul dragostei, a simțit fiorul privirii celei iubite, bineînțeles nepăsătoare la suspinele sale. „Una furtiva lagrima“, acea melodie a lui Nemorino, este mai mult decît o romanță abil așezată în finalul operei pentru a primi aplauzele cuvenite compozitorului și ...tenorului. Ea dezvăluie și sensibilitatea delicată a liricului Donizetti, sensibilitate pe care el demonstrează că nu-i este refuzată nici în comedie. Este, în acest moment, un contrast de tonuri, față de voioasele ansambluri și arii ale operei, care sugerează prin cîteva nuanțe mai mult decît o intervenție cu accente puternice. Teatrul începea să-și ceară noi soluții, părăsind aproape pe neobservate schemele aplaudate, cucerindu-și dimensiunile unei realități cît mai neostentative. Vecinătatea *Elixirului dragostei* cu mai ambițiosul proiect de a face, din *Fiica regimentului*, o replică franceză a comediei italiene, dezvăluie și carențele compozitorului, atunci cînd, așa cum am văzut că o recunoaște el însuși, își calculează efectele. Inegal în drumul său creator, compozitorul își revendică însă și dreptul de a fi comparat cu Mozart, datorită acelei partituri de necontestabilă perfecțiune a lui *Don Pasquale*. Nici pretextul acțiunii (aceiași bătrînei lacomi și senili, aceiași îndrăgostiți care îi păcălesc cu ajutorul unui isteț...), nici rapiditatea uluitoare cu care a fost creată opera — în

numai 11 zile ! — nu argumentează această calitate supremă. Inexplicabilă, în afara scînteierii geniului, partitura este un giuvaer de delicatețe și spontaneitate, de suveran echilibru al formelor și știință a contrastelor, demnă a fi considerată la fel de romantică în sentimentele ei, ca și nu mai puțin celebra piesă a lui Musset în care... „nu se glumește cu dragostea“. Tehnica este tradițională — fiecare din cele patru personaje, Norina, Malatesta, Ernesto și Don Pasquale, este „fixat“ în insectar printr-o arie, în care datele componente ne sînt repede dezvăluite, pentru a ușura apoi mersul acțiunii. Mai interesant, și mai modern decît în operele bufe anterioare, apare modul în care aceste personaje sînt aruncate apoi în joc, dialoghează, se înfruntă, cu reacții proprii firii fiecăruia. Elementele cunoscute se combină astfel într-un încîntător contrapunct de situații. Joaca de-a sfiala și veritabila fire a Norinei trec treptat de la cuvinte și melodii hazlii la o altă dimensiune, malițioasă, în confruntările conjugale cu Don Pasquale, supus unui rapid tratament de dezamăgire în căsnicie. Malatesta o ajută cu sfaturi, încurajîndu-l totodată și pe Pasquale să persevereze. Gesturi violente și cuvinte aspre, exclamații disperate și viclene planuri se perindă prin fața publicului, în straiele de o cuceritoare prospețime a ideilor muzicale imaginate de Donizetti. Totul se desfășoară cît se poate de firesc, nimeni nu pare lezat de acest spectacol cotidian, de care se amuză doar cei care nu sînt în cauză... asemenea lui Ernesto care, gîndindu-se mult, ajunge la revelația că printr-o serenadă (bineînțeles tot în ultimul act !) va rezolva totul, recăpătîndu-și iubita și moștenirea... Și, spre hazul tuturor spectatorilor, are dreptate, o melodie cîntată singur i-a dat răgazul să aștepte victoria... altora.

Tehnica acumulării, pentru susținerea unui crescînd interes al publicului care bănuiește dealtfel deznodămîntul,

este prezentă şi aici, dovedind măiestria compozitorului în conducerea muzicală a acţiunii. Treptat, atmosfera a devenit insuportabilă în casa liniştită a lui Don Pasquale, autorul întregii înscenări, Malatesta, avînd de suportat furiile revoltei bătrînelului (în binecunoscutul lor duet în dezarmonie). Comedia reiese şi aici din situaţia reală şi confruntarea ei cu aparenţele, adică din spiritul melodiilor care capătă sensuri diferite în funcţie de personaje. Însuşi Donizetti pare să se amuze inversînd sensurile în acordarea conducerii melodice cu idei identice, celor doi eroi. Face astfel din vervă şi accentul declamaţiei, din vioiciunea frazelor şi autenticitatea temperamentală meridională a caracterelor, elemente de virtuozitate teatrală şi actoricească. Simţim aici o complicitate a artistului, magistral reuşită dramaturgic prin intermediul muzicii. Eleganţa şi fineţea punerii în pagină sînt unice, par a fi sintetizat, pentru posteritate, întreaga experienţă de compozitor, într-un fermecător surîs. Donizetti, în momentul în care crea această partitură inspirată din „comedia umană", asistase întîmplător la primul triumf al unui tînăr muzician necunoscut — Giuseppe Verdi — prezentîndu-şi la Scala din Milano opera *Nabucodonosor*. Asistase cu satisfacţia maestrului ce vede asigurat viitorul artei sale. Cariera sa se apropia de zenit, un altul prelua făclia teatrului romantic. Dragostea de viaţă, bucuria fiecărui moment au acea strălucire de melodii nemuritoare prin care muzicianul a învins trecerea timpului. Nimic, în paginile scînteietorului *Don Pasquale,* nu prevestea semnele triste ale sfîrşitului. Pentru noi, Donizetti a plecat zîmbind.

Melodia revoluţionară

Unicitatea personalităţii lui Giuseppe Verdi apare mai pregnant odată cu proiectarea ei în perspectivele temporale ale istoriei culturii europene. Mai multe argumente pledează pentru această unicitate granitică, ce domină un întreg secol. În primul rînd, apariţia lui Verdi în contextul vieţii social-istorice a Italiei veacului trecut, exact în momentul necesar pentru a se suprapune elanului patriotic revoluţionar, climat ideal pentru manifestarea puternicului temperament al artistului. Apoi, nivelul de maturizare atins de teatrul muzical italian care, după Rossini, Bellini şi Donizetti, era capabil să ofere lumii, prin Verdi, marea concluzie romantică sperată. Şi, în fine, valoarea de necontestat a sintezelor artistice verdiene, pline de vigoare, soluţii ce nu şi-au pierdut vitalitatea artistică şi elanul revoluţionar, capacitatea de mobilizare a unui autentic mesaj. Remarcînd aceste elemente, dealtfel binecunoscute oricărui observator atent al operei maestrului, trebuie subliniat, cu insistenţă chiar, că traiectoria formidabilă a personalităţii compozitorului prezintă un caz aparte. Prin universalitatea expresiei — şi secolul care a urmat o autentifică în lumea întreagă — ea presupune nu un om sau o opinie, ci oamenii unei naţiuni într-o epocă de răscruce a istoriei sale. Niciodată poate, lupta pentru independenţă, pentru afirmarea fiinţei spirituale a unui

popor, pentru impunerea idealului libertar, nu a primit o exprimare mai amplă, mai patetică și, în același timp, cu ecouri spirituale mai general umane. Cînd Verdi mărturisea că „evenimentele vieții mele sînt operele mele", el mărturisea totodată că operele sale, izvorîte din cel mai fierbinte act al generoasei sale creații, reflectă evenimentele vieții patriei sale, oamenilor închipuiți de el după chipul unei flăcări prometeice.

Aminteam despre necesitatea creată istoricește pentru apariția sa pe firmamentul culturii italiene. Într-adevăr, în anii în care trudește cu gesturi de sculptor la prima sa lucrare, *Nabucodonosor*, Italia trăia febra Risorgimento-ului. Pe plan artistic și social, toți erau cuprinși de același entuziast elan, tălmăcit prin fapte eroice sau scrieri scăpărînd scînteia luptei. Giuseppe Mazzini, în a sa *Filosofie a muzicii*, chema artiștii la ridicarea pe o nouă treaptă de forță dramatică a operei italiene, această floare a simțirii unui popor dăruit cu prețioasa însușire a cîntului. Răspunsul lui Verdi, la incisivele stimulări ale conducătorului ideologic al Risorgimento-ului, este deliberata atitudine patriotică pe care o discernem încă din acest *Nabucodonosor*. Un subiect biblic ? Nu, o parabolă a victoriei prin voință și rezistență, un semn semeț prin care poporul este ridicat la luptă. Din această primă partitură străbat ecouri ale prezentului, pentru care teatrul trebuie să devină dezbatere de idei, acțiune și forță determinantă a spiritului epocii. Publicul ? Nu mai este același ca la Rossini sau Bellini, și aceasta nu datorită unor bruște seisme sociale. Noul public este acel tip de spectator pe care îl vrea compozitorul pentru muzica sa, acel om care, venit de pe stradă, găsește în opera de artă răspunsul la marile întrebări ale timpului. Progresist în artă și în atitudine, Verdi își începe cariera cu o altă

reformă decît a predecesorilor săi — reforma funcției teatrului muzical în societate.

În special o anumită pagină a operei *Nabucodonosor* („Nabuco" cum o numesc cu familiaritate și mîndrie italienii) a cîștigat imediat celebritatea de necontestat a evenimentelor artistice unice. Cine nu recunoaște și astăzi, de la primele măsuri, mărețul cînt al sclavilor, „Va pensiero..." ? Este evident că Verdi a știut să înțeleagă lecția iluștrilor săi predecesori. Suflul generos al melodiei respiră în marile fraze ale corurilor lui Bellini — din *Norma* sau *Puritanii* —, cu arcuri largi și bolte uriașe, cu intervale a căror consonanță este intim legată de semnificația fiecărui cuvînt. Totuși, în Unisonul cîntului coral verdian se simte parcă altceva decît o reluare întocmai a exemplelor admirate de el. Este semnul „noului val", al unui mai ardent fel de a trăi, de a comunica acea tensiune temperamentală fără teama exceselor, într-o gradație de nuanțe, alternînd între pianissimo și fortissimo, în care se definesc pe scenele italiene, iradiind spre marele public, primele virtuți constitutive ale cîntecului patriotic.

Pilda lui Rossini, folosind pretextul acțiunii pentru a trece de pragurile cenzurii adevărul reacțiilor personajelor, îi este de un real sprijin, ajutîndu-l să imagineze o lume contemporană ascunsă în faldurile legendelor. Fără a exagera, fără a stabili imposibile similitudini, în această opțiune reîntîlnim pe un alt creator al epocii, Richard Wagner, acest interpret al mitologiei germane devenite, sub semnul geniului său, simbol al prezentului. Marile solouri ale operei *Moise* de Rossini, ascultate de Verdi, devin model de declamație în pătrunderea semnificațiilor cuvîntului cîntat. Pornind de la acest model, urcînd o treaptă nouă în dramaturgia expresiei, el stabilește un alt tip de declamație, devenind cu anii specific verdian, mai

ales pentru prima sa perioadă de creație, de-a lungul acelui deceniu al cincilea, numit de el și „anii galerelor". De ce acest nume ? Pentru că Verdi și-a format singur stilul, învățînd cu dalta în mînă trăsăturile oamenilor creați de el, pentru că această titanică muncă, fără iertare sau răgaz, a însemnat o nouă creație a lumii, plină de teamă și fierbinte dorință, un urcuș de Golgotă...

Aminteam, vorbind de Donizetti, că acesta asistase la triumful lui *Nabucodonosor*, în 1842. Succes incontestabil, de public, nu de compozitor maestru, căci partitura este încă destul de departe de nivelul capodoperelor. Deocamdată talentul și intuiția, modelele existente și stimulul istoric al momentului alcătuiesc acest triumf. Un an mai tîrziu, el avea să se repete cu premiera unei alte opere inspirate de istorie — *Lombarzii*. Acum, poemul inspirator aparține chiar unui artist al Risorgimento-ului, Tomassi Grossi, iar muzica păstrează și chiar amplifică suflul patetic și revoluționar al celei precedente. Aluziile transparente la un trecut italian glorios îl animă, determinîndu-l să apeleze din nou, în final, la un cor mobilizator. Repetarea este însă la Verdi ascensiune, nu popas, iată de ce compozitorul începe să-și sublinieze mai cu grijă armoniile și tempourile, sonoritățile și ansamblurile, devenind conștient de forța lor. Cu această partitură Verdi se impune ca un înnoitor al drumului operei istorice, un creator de frescă, ritmul energic al marșului final aducînd spectatorilor imaginea vie a pasionatelor cîntece iubite de popor în anii mișcării carbonarilor.

Din ce în ce mai stăpîn pe elementele alcătuitoare ale teatrului muzical popular, pe care le cucerește cu prețul unor experiențe deosebit de grele, Verdi capătă cu timpul perspectiva acestor experiențe. Este vizibil, în drumul primelor sale lucrări, felul în care aprofundează treptat

valoarea replicilor și sensul relațiilor dintre personaje, liniile de forță ale conflictului. Pericolul rutinei, al obișnuinței alegerii unor formule consacrate, știm astăzi că nu-l pîndea în clocotul de energie al vulcanului. Știm astăzi, însă pentru compozitor acest pericol a fost conștient evitat, o viață întreagă, prin muncă și efort, prin hotărîtă îndepărtare de tiparul tradiției formale. Iată ce explică verismul unora dintre paginile sale ulterioare, în care simbolica redării cuvintelor dovedește că muzicianul nu ignora complexitatea dramei, chiar în acest stadiu al începuturilor. Duetul dintre Ațiu și Atilla, din opera *Atilla*, cu acea celebră frază a lui Ațiu, „Ia-ți lumea întreagă, dar Italia să mi-o lași mie !", pare o exclamație patriotică ieșită din zbuciumul anilor revoluției pașoptiste, ridicînd publicul într-o imensă manifestare protestatară, prin ecourile adevărate ale simțirii muzicianului.

Ascensiunea aceasta, atît de semeț începută, continuă, dalta lovește în granitul timpului, ivind noi și noi chipuri, vorbind mereu oamenilor. În prefața lui Victor Hugo la *Hernani*, în preajma revoluției franceze din 1830, puteam citi o înflăcărată frază care pare a justifica și explica perfect și atitudinea lui Verdi, în epocă : „Pentru un popor nou, o artă nouă... !" Astfel sînt și partiturile sale, adresate contemporanilor, căutînd neîncetat comunicarea cu marele public. Forța de convingere a paginilor corale devine, mai înaintea ariilor și solourilor, principalul element al inspirației sale de melodist, dominînd autoritar lucrările. Ideea leitmotivului nu s-a clarificat încă, dar motive conducătoare există deja, așa cum se conturează de-a lungul operei *Bătălia de la Legnano*, din primele măsuri ale Uverturii și pînă la accentele triumfale ale corului „Viva Italia !" Se simte aici mîna de maestru în acele arpegii suitoare, alternate cu momente de răgaz, dînd impresia unei continue

tensionări sonore a melodicii, bazată pe un ritm elementar, plin de forță a pulsației, din cînd în cînd supus unei extensii a valorilor care îi supradimensionează proporțiile.

Timpul primelor reușite, al primelor mari confruntări de-a lungul unui deceniu, îl conduce pe artist spre o maturizare a înțelegerii mai profunde a dramaturgiei muzicale, în care vede adevăratul viitor al operei. Pragul definitoriu al maturizării poartă un nume celebru în întreaga lume — *Rigoletto*. Este totodată semnul emancipării dramaturgului, în căutarea unor subiecte care să-i deschidă noi perspective. *A fi italian* înseamnă pentru acest nou Verdi a reuși să se facă înțeles, prin operă italiană, pretutindeni. Adică, prima deschidere a unui olimpian dialog cu universalitatea. Ghidul ales este un autoritar tribun al Romantismului francez — Victor Hugo. Nu amănuntele — căci știm că unor asemenea „amănunte" le datorează Verdi multe dificultăți cu cenzura austriacă — ci marile semne ale dinamicii personajelor lui Hugo îl captivează. Preluate de el, acestea se transformă, primind o altă dimensiune. Verdi nu abandonează abia cuceritul patetism al exprimării volitive, dar conferă eroilor săi misiunea de a transmite expresiv și, în primul rînd melodic, aceste tensionări. Găsise în acel „Rege care se amuză" al lui Hugo în primul rînd un motiv social deosebit de puternic, care reliefa starea de fapt în relațiile nedrepte ale diferitelor niveluri sociale, separînd ireconciliabil pe asupriți și pe asupritori, victime și călăi. Răul și binele au aici o concretețe fascinantă, cu atît mai mult cu cît se dovedește, contrar opiniei romantice, că iubirea nu poate salva nimic din perspectiva dezastruoasă pe care o oferă realitatea. În mersul dramei sale, Rigoletto, jucărie nefericită a Ducelui de Mantua, se vede umilit de nepăsarea cinică a curtenilor ce-i răpiseră în batjocură fiica. Nici o rugăminte, nici o plecăciune a bătrînului nu-i înduplecă,

nici un cuvînt de durere nu ajunge pînă la sufletul lor. Revolta capătă dimensiunea mîniei, în tragica exclamație a lui Rigoletto, cunoscînd zădărnicia zbaterilor sale. Îi condamnă cu un gest de supremă acuzare : „Cortigiani, vil raza dannata !" Nu mai auzim aici o melodie — cum ar fi putut exista oare ? Nu înflăcărarea, ci exprimarea unei sacadate explozii sonore, puternic ritmate, cu căderi ce subliniază tremurul, asemenea unui hohot de plîns pe care eroul îl reține cu greu, plin de mîndră mînie.

A doua dintre lucrările aceleiași perioade — *Trubadurul* — ne poartă aparent într-o epocă îndepărtată, bazîndu-se pe un conflict complicat al destinelor și caracterelor. Acceptînd libretul lui Cammarano după drama lui Gutiérrez, Verdi nu face propriu-zis o concesie în abordarea unei narațiuni adesea ilogice și nejustificate dramatic, căci el vede în primul rînd puternicele forțe caracterologice ale personajelor și este atras de suflul patriotic — mai bine-zis suflul libertar — al acțiunilor ce opun grupuri socialmente ireconciliabile. Străbat din partitură accentele marilor melodii verdiene ce-i aduseseră compozitorului numele de „L'Italianissimo" datorită capacității de emoționare a inspirației și frumuseții lor primare, neafectate. Compozitorul înțelesese, cum observă dealtfel și un contemporan al său, Antonio Bonaventura — excelent biograf al artistului — că pentru public „era important să simtă cum îi intră în suflet aceste cîntece puternice și înflăcărate, aceste tempouri vijelioase, aceste expresive cadențe ; să ia parte la interpretare, fredonînd ceea ce cîntau artiștii, iar la ieșire să repete aceste melodii ușor de reținut, cu gîndul la evenimentele ce se apropiau, urmînd să se dezlănțuie în adorata lor patrie." Despre celebra „Stretta" pe care o cîntă Manrico, chemîndu-și oamenii sub gestul său eroic, se poate spune într-adevăr

că ia ființă sub ochii noștri flacăra unui imn patriotic. Îi evocă lumina strălucitoare pana lui Franz Werfel, impresionantă mărturie în timp asupra ecoului trezit de o asemenea muzică în sufletul publicului italian. Iată ce scria Werfel în cartea sa, *Verdi, romanul operei* : „S-a creat muzicii maestrului faima că avea puterea să entuziasmeze chiar și oameni complet nemuzicali. A fost dat de exemplu Cavour, politicianul Risorgimento-ului, care nu avea nici urmă de muzicalitate și totuși, în clipa în care a primit vestea loviturii izbutite din 1859, a deschis brusc fereastra spre piața suprapopulată și, nemaiavînd, din cauza emoției, puterea să scoată nici un cuvînt, a cîntat cu fața spre mulțime Stretta din *Trubadurul*, fals, tremurat și răgușit." În doar cîteva fraze, cu o sobrietate ce nu-și are egal decît în nemaipomenita tensiune creată, melodia aceasta se avîntă asemenea unei săgeți din arcul încordat, străpungînd cu semeție prometeică înaltul cerului. Sinteză între maxima simplitate, imagine complexă prin cîteva trăsături de cîntec, sugestie a muzicii ca ecou al celor mai profunde afecte, iată explicația nestinsei frumuseți a geniului verdian. Ascultînd, reascultînd muzica sa, devenită nu se știe cînd o muzică a noastră, înțelegem de ce spusese odată, într-o scrisoare adresată Operei din Paris, cu o mîndrie și o modestie demnă de dimensiunile personalității sale : „Eu cred în inspirație ; eu vreau să trezesc entuziasmul pentru sentimentul autentic..."

Treptele urcate în acești „ani ai galerelor" îl conduc pe artist spre noi culmi, fără ca să slăbească dragostea sa pentru oameni, pentru locurile frumoase ale țării sale, mărturii de credință ale unei vieți puse în slujba cauzei nobile pentru care luptase întreaga Italie la mijlocul secolului trecut. Creator de operă, înțelegînd că, dincolo de succesul de public, contează acțiunea sa asupra acestui

public, Giuseppe Verdi realizează prin melodia revoluționară a multora dintre paginile scrise de el un gen care devine o permanență a teatrului muzical. Creînd, pentru el nu există totodată răgaz, căci actul componistic este însoțit în permanență de acumularea experiențelor ce trebuie să conducă spre perfecțiunea exprimării, prin neîncetate căutări. „Toți compozitorii tineri — îi scria el lui Arrivabene — manifestă o anume tendință, o dorință de *a găsi*, de a fi originali. Dar aici se ivește pericolul în artă, în toate artele timpului nostru : există artiști care au respirația puternică și plămîni sănătoși ; ei vor reuși, în pofida dificultăților drumului lor. Majoritatea însă își frînge gîtul după o cît de scurtă incursiune ; iar dacă insistă puțin mai mult, rămîn fără răsuflare. După părerea mea, nu trebuie totuși să disperăm. Eu admir mult această arzătoare dorință de *a găsi*." Admirație doar ? Mai mult, necesitate pe care o resimte clipă de clipă, depășindu-și trecutul doar cu condiția unor noi cuceriri. Pe pilonii operei romantice italiene — numiți Rossini, Bellini, Donizetti — se ridică astfel un edificiu monumental, ale cărui prime proporții le-am întrezărit deja în marile cîntece patriotice adresate mulțimii de pretutindeni. Opera istorică se născuse, pornise în marea dezbatere a timpului. Drama muzicală își aștepta încă devenirile, rod al altor ascensiuni, al altor eforturi, prin care geniul își cucerește dreptul la „viață fără de moarte..."

Arta melodiei de caracter

Evocarea artei verdiene, de-a lungul acestor pagini, ar rămîne incompletă dacă am limita-o la marile momente impregnate de patetismul revoluţionar al operelor sale. Este într-adevăr una din principalele dimensiuni ale personalităţii sale, datorită căreia compozitorul şi-a asigurat acel demaraj puternic şi larga audienţă de public, pretutindeni. Acest aspect nu reprezintă însă totul, căci el aparţine încă tinereţii artistului, momentelor de expansiune în care se alegeau apele alcătuitoare ale unei întregi lumi cuprinse în partiturile sale. Formîndu-se ca dramaturg şi muzician, Verdi a devenit treptat un fin cunoscător al structurii psihologice a personajelor sale, un creator de caractere. Nu de la început, dar treptat, se adaugă creării caracterelor — cu o constantă înclinaţie spre tipizare — şi aprofundarea relaţiilor dintre ele, aici descoperindu-se esenţa dramei. Tradiţia primilor italieni romantici îi arătase şi aici calea spre comunicarea sentimentelor şi trăsăturilor specifice, individualizante, prin intermediul configuraţiei expresivităţii melodice. Dacă în operele sale de maturitate compozitorul îşi caută modelele inspiratoare în mari creaţii literare şi teatrale — de la veşnic romanticul Shakespeare la romanticii timpului său, Hugo, Schiller sau Dumas — de la cunoscutele personaje rossiniene, belliniene sau de la primele mari eroine ale lui

Donizetti, Verdi primeşte exemplul unei galerii de prototipuri pe care avea să le retopească într-o concepţie originală. Filiaţia muzicală este evidentă, încă multă vreme, deşi apar în acelaşi timp, mereu, în expresie, elemente de noutate, accentuînd o anume particularizare a psihologiilor respective. Iată cum, în anii de impunere matură a teatrului italian romantic, se păstrează vizibile două căi paralele de evoluţie, evidente prin opţiunile care le determină. Pe de o parte accentuarea contextului dramaturgic al naraţiunii şi, pe de altă parte, specificitatea comunicării vocale şi mai apoi simfonice.

De la personajele lui Bellini, Verdi preia marile arcuiri melodice destinate vocilor feminine dramatice, în intenţia intensificării resurselor de expresivitate ale glasului respectiv. Nu sînt puţine asemenea glasuri, astfel gîndite de compozitor încît să comunice stările sufleteşti şi specificul momentului conflictual încă începînd de la culoarea timbrului. Un asemenea personaj poate fi descoperit printre filele primelor sale partituri — acea strălucitoare Abigail, parcă o nouă şi mai granitică Norma, cu un cînt de lumini crude şi sunete puternice, descinzînd din legendarele tărîmuri evocate în *Nabucodonosor*. Incisivitatea dramatică a adresării este însă cu totul temperamental meridională, chiar italică, aşa cum va fi şi cea a Aidei, mult mai tîrziu. Această splendidă imagine a devoţiunii, aproape un portret de sentiment, este pentru rolul Aidei sensul alegerii timbrului, care trebuie să fie în primul rînd pasional. Bineînţeles, drumul parcurs între cele două partituri — mai bine de trei decenii — indică o vizibilă personalizare stilistică, acum melodia alcătuindu-se într-o mai strînsă relaţie cu contextul simfonic, devenind nu purtătoarea ideilor ci exponentul unui complex sonor expresiv al dramei muzicale.

O a doua cale de particularizare a melodicii de caracter se poate urmări pornind de la sugestiile pe care i le oferea lui Verdi muzica lui Donizetti, aparținînd mai ales domeniului melodramelor sale lirice. În această lume în care ambianța poetică apare mai pregnantă, legătura muzicii cu cuvîntul, ca simbol al sentimentului, determină nuanțări mai precise. Chipul idealizat al tinerelor femei îndrăgostite, purtătoare ale acestei minuni umane numită iubire, îl atrage pe artist spre culori pastelate, spre sonorități delicate, cu irizații ale desenelor vocii mergînd spre sunetele înalte. Privit mai cu atenție, personajul Gildei din *Rigoletto*, prin structura sa de imaterială delicatețe adolescentină, cu restrînse expansiuni dincolo de lirism, nu este atît de depărtat de cel al *Luciei di Lammermoor*. Soluțiile finale diferă, înclinația spre realism a lui Verdi subliniază alte contururi în definirea caracteristicilor psihologice, dar stilul de desen se învecinează cu cel al lui Donizetti, fragilă pîlpîire a sentimentului. În schimb, domeniul halucinațiilor, subiect preferat al romanticilor, se profilează cu un alt potențial melodic, particularizat de abisurile revelate lui Verdi — în *Macbeth* spre pildă — de înțelesurile dramei. Nu duioșia de a compătimi o victimă a destinului ci asprimea în contemplarea unui caracter malefic, se desprind din vocalizele halucinațiilor Ladyei Macbeth, însoțite de un murmur al orchestrei în care calmul aparent nu este și semnul liniștii. Mai degrabă, el înseamnă, în suspinele ascunse ale vocilor instrumentale, obsesie și suferință, tristă remușcare, mult mai realistă decît inocența Luciei lui Donizetti sau Elvirei lui Bellini.

Predecesorii săi descoperiseră resursele vocale ale glasurilor grave, la Rossini cu un efect atît de nou încît Bellini și Donizetti îl preiau pentru multe eroine roman-

tice. Ceea ce adaugă continuatorul acestora este, alături de încărcătura dramatică a declamației, specificitatea exotică a unui asemenea glas feminin, Verdi întocmind din arabescurile „cîntecului vălurilor" pe care îl fredonează Eboli în *Don Carlos* un tablou de gen, premergător cultivării sugestiilor folclorului iberic în teatrul muzical de la finele secolului.

Nu este necesar să adunăm — chiar într-un sumar inventar — toate posibilele asemănări care demonstrează și din acest punct de vedere că Verdi este urmașul artistic al generației precedente. Nici nu ar fi just, căci ar apărea riscul minimalizării propriilor cuceriri în domeniul vocii ca purtătoare a melodiei de caracter. Artistul a ajuns treptat — chiar în momente în care crearea partiturilor sale coexistă cu neîncetatele reluări ale unor opere deja consacrate în fața publicului — la formulări și soluții care nu au precedent, formulări prin care și-a definit nu numai eroii, ci și stilul personal. Putem astfel, într-o rapidă trecere, să observăm descoperirile sale expresive în tratarea unei aceleiași categorii vocale — glasul de tenor — mai recent intrate în conul de glorie al glasurilor teatrului muzical. Diferențele de caracter se impun, ne relevă o diversificare a acestui timbru pînă la el destul de modest utilizat în varietatea de care dispune, demonstrînd complexitatea unui om de teatru și a unui artist sensibil la nuanțele de expresie ale fiecărui tip uman. Ducele de Mantua este prezentat în *Rigoletto* printr-o mică arie care îi fixează trăsăturile încă din primul act. Este o baladă construită pe o linie melodică accesibilă, strălucitoare și avîntată, superficială în conținutul ei. Fără salturi spectaculoase, îngăduind o declamație alertă, ea este punctată pe alocuri de mici efecte de virtuozitate proprii tenorului lejer, sugerînd lipsa de consistență a

personajului ce nu ascultă decît de propriul ritm săltăreț, dansant, dictat de un acompaniament în maniera canzonetei. După parcurgerea întregii drame, personajul rămîne același, neatins de suferință, intonînd cu candoare celebra sa „La donna e mobile...". Pare un mare fluture colorat, prins în cadrul unei rame de insectar, pentru pilda urmașilor. Frumusețea inutilă, neconvingătoare, devine astfel mod de caracterizare expresivă în alcătuirea tabloului de epocă, poate chiar mai veridic decît cel al lui Hugo.

În *Balul mascat* — operă inspirată din evenimente reale petrecute inițial la curtea regală a Suediei — linia melodică a lui Riccardo devine mai sinuoasă, se accentuează cantabilitatea marilor intervaluri, lăsînd să transpară romanța melancolică în care belcantoul tenorului liric apare drept cel mai potrivit mijloc de comunicare. Dacă vocea de tenor liric-spinto fusese cea mai potrivită pentru asemenea personaje — tipul lor multiplicîndu-se în oglinda mai multor partituri — abordarea unor subiecte mai dramatice îl determină pe Verdi să aleagă vocea tenorului eroic, pentru a sugera împletirea filonului de mare lirism al melodiei cu ardenta vivacitate a elanurilor. Nu întîmplător se demonstrează astfel că opera dispune, față de teatrul de proză, de o mai vastă gamă de culori în concretizarea subtilelor diferențe între un personaj sau altul. Bine mînuit acest efect, el poate deveni — și este cazul în arta lui Verdi — un mijloc de expresie care precizează substratul muzicii create, îngăduind o mai profundă redare a conflictelor. Iată, dintre cei mai cunoscuți tenori eroici ai lui Verdi, pe Radames din *Aida* — desigur exemplul ales nu este singular — în celebra sa arie cu care începe opera. Melodia, relativ simplă în problemele de execuție, solicită în schimb o maximă și susținută tensionare a arcului expresiv, pînă la ascensiunea în registrul înalt, culminativ, imaginînd și sonor sensul simbolic al cuvintelor. O incantație în care iubirea devine supremul gest al unui Icar zburînd spre soare, o luminare progresivă a vocii care de aici, din primele secvențe, ne descoperă întreaga configurație a eroului. El va evolua, ulterior, indiferent de situațiile ivite, sub semnul acestei lumini inițiale care stăruie pînă și în clipele morții. Ar trebui încheiată această panoramare a tenorilor verdieni cu acea mare frază dramatică ce marchează moartea lui Othello. De mare concizie expresivă, dar extrem de caracteristică pentru culminația tragică a destinului eroului shakespeareean, ea punctează tragismul măreț al luptătorului maur. Coloanele sonore, parcă independente una de alta, înșiruite în simetrii de templu al legendelor, alcătuiesc sprijinul unui amplu recitativ în care vocea înaltă se desfășoară într-un spațiu emoțional asemănător în splendoarea sa sfîșietor de tristă cu ultima strălucire roșietică a soarelui ce apune. Dealtfel, *Othello* este unul dintre marile momente de cotitură ale artei sale componistice, Verdi atingînd aici suprema întîlnire cu tragismul inspirator al eroului shakespeareean, într-o superioară înțelegere a sa de către acel unic autor de librete care a fost compozitorul Arrigo Boito. Ecoul, chiar în epocă, a fost covîrșitor, descoperind în întreaga sa frumusețe nu numai destinul personajelor celebrei povestiri, așa cum nu mai fusese vreodată povestit în muzică, ci și ascensiunea ajunsă la apogeu a melodramei lirice italiene, devenită acum într-adevăr o „dramma per musica", variantă meridională a dramei muzicale wagneriene. Merită citat aici un amplu comentariu scris de Camille Bellaigue în „Revue des deux mondes" la cîțiva ani după

premieră, în 1894. El pledează poate cel mai bine pentru acel Verdi matur, capabil să-și spună răspicat opiniile în lumea artelor, dezvăluind totodată care erau concepțiile asupra teatrului muzical în acea epocă, concepții în parte forjate de acest compozitor : „...iată acel Othello, cel în care totul este veridic și fidel ; unde există fidelitate, respect, iubire. Poetul, în primul rînd, nu și-a îngăduit față de Shakespeare decît acele necesare concentrări proprii operei. Dar, forțat să scurteze, să condenseze, să transpună, niciodată nu a denaturat sau nu a înțeles greșit. Shakespeare nu putea fi cuprins în întregime într-un scenariu de operă ; nimic din ce s-a păstrat, prin gînd sau cuvînt, prin amîndouă cîteodată, nu-i este însă străin, nimic care să nu fie demn de Shakespeare. Sufletele — aceleași pe care le-a creat Shakespeare — le-a recreat Boito oferindu-le lui Verdi, și aceste suflete deja trăind prin cuvinte, sunetele le-au făcut să primească încă și mai multă viață. Din modelul uman, muzica — înainte și după poezie — a făcut să se ivească o nouă întruchipare, nu mai prejos decît cea inspiratoare. Ca și modelul, este asemănătoare și frumoasă ; sau, mai degrabă, este frumoasă pentru că seamănă modelului."

Ca iubitori ai operei verdiene, pentru a nu pierde nici una dintre ipostazele artei maestrului, ar trebui să poposim timp mai îndelungat de-a lungul tuturor clipelor de frumusețe din operele sale. Nu numai evoluția cronologică, ci și analiza minuțioasă a fiecărei partituri în parte, ne-ar dezvălui noi și noi surprize, ar destrăma atîtea prejudecăți datorate ascultării superficiale și poate nepăsării cu care mulți asistă la un spectacol de operă. Sînt tot atîtea argumente în favoarea unei mai serioase cunoașteri a muzicianului, adesea ignorat tocmai în ceea

ce are mai profund arta sa, definitorie pentru ceea ce înseamnă teatrul muzical romantic. Verdi nu este doar un autor de melodii frumoase și fără un sens clar expresiv, așa cum tind deseori spectatorii grăbiți să aprecieze operele sale, rînduindu-le între colecțiile de litografii colorate pe care le privești cu un ochi distrat. Nu este nici un simplu alcătuitor de melodii ușor de reținut, așa cum îl judecau cu injustă asprime admiratorii artei wagneriene, fredonînd în glumă „La donna e mobile." Și nici un simplu autor de melodramă care se poate cînta oricum de dragul aplauzelor, așa cum o cred atît de numeroșii săi interpreți — dirijori sau cîntăreți — repezindu-se la acutele ariilor sau bătînd nepăsători tactul. O lume întreagă, cu diversitate de caractere și tipologii, populează operele sale, o lume care are atributul de a reprezenta cele mai semnificative trăsături ale realității umane, sub aparenta comunicare accesibilă. Arta portretului, în care răzbat tonurile marilor pictori romantici, arta descrierii în dinamică a caracterelor, asemenea dramelor romantice, arta subtilei vibrații poetice, venind din atîtea versuri nemuritoare, născute sub pana lui Leopardi, toate reunite reprezintă marile valori ale sintezei teatrului muzical verdian. „Iubesc în artă — spunea compozitorul — tot ce este frumos ; nu cred în ceea ce se numește școală și iubesc tot ce este vesel, serios, teribil, mare sau mic ; doresc însă ca tot ceea ce este să fie reprezentat în proporțiile juste ale adevărului..." Iată o profesiune de credință pe care o putem reciti în capodoperele mai tuturor artiștilor timpului, căutarea acelui adevăr etern căpătîndu-și de fiecare dată un alt răspuns. Sau, poate, mereu același, atîta vreme cît omul, cu visurile și aspirațiile lui, cu suferințele și neîmplinirile lui,

rămîne singurul mare subiect. Altfel cum am mai crede în această muzică, cum ar mai fi ea astăzi, la mai bine de un secol, tot atît de adevărată ca în clipa ivirii ei, în acel minunat moment în care pe hîrtia cu portative notele încep să se înşiruie, să se călăuzească după versuri, alcătuind o operă, refăcînd de fiecare dată drumul fascinant al Genezei ?

De la Mozart la Verdi

În istoria artei componistice, destinul lui Giuseppe Verdi se profilează ca un caz de excepţie. Este acea rarissimă ocazie de a vedea cum arată maturizarea completă a unui creator care, în răstimpul a şase decenii, de la primele sale încercări şi pînă la operele finale, a parcurs un drum ascendent, urcînd treaptă cu treaptă nivelele perfecţiunii. Spre deosebire de Mozart — sau alţi compozitori cărora existenţa prea scurtă nu le-a îngăduit un asemenea răgaz pentru a-şi aduce întreg prinosul geniului — Verdi şi-a trăit, de la o experienţă la alta, de la o confruntare la alta, progresul lucid, condus spre totala exprimare a forţei sale creatoare, oferind urmaşilor un unic exemplu de necontenită trudă în lupta pentru atingerea idealului frumuseţii. Atunci cînd căuta să înveţe din pilda maeştrilor deja afirmaţi în Italia contemporană lui, atunci cînd îşi confrunta opiniile cu cele ale astrului wagnerian, atunci cînd urma exemplul unor iluştri creatori italieni din trecut sau analiza arta orchestraţiei beethoveniene, Verdi se dovedea, de fiecare dată, însetat de cunoaştere, dornic de a pune această cunoaştere în slujba adevărului. O tardivă invitaţie, de a fi — ca urmaş al lui Mercadante — director la Conservatorul din Neapole, în 1870, va fi urmată de refuzul demn al celui care în tinereţe nu fusese acceptat ca elev de profesorii Conservatorului din Milano.

Un refuz însoţit de o extrem de interesantă scrisoare care dezvăluie, mai mult decît partiturile sale, care era traiectoria urmată de artist în ascensiunea măiestriei sale. „Mi-aş fi făcut un punct de glorie în a conduce elevii în studiul grav şi sever şi în acelaşi timp atît de limpede al primilor părinţi ai muzicii (Scarlatti, Durante, Leo). Aş fi vrut, ca să mă exprim mai limpede, să păşesc astfel în trecut, parcurgînd în acelaşi timp prezentul şi viitorul (căci „muzica viitorului" nu mă sperie), spunînd studenţilor mei : exersaţi-vă cu fermitate şi insistenţă, pînă la saţietate, în arta Fugii, pînă cînd mîna voastră va deveni suficient de sigură pentru a putea modela fiecare notă după propria voinţă. Veţi învăţa astfel să compuneţi cu siguranţă, dispunînd cu certitudine elementele componente, modulînd fără afectare. Studiaţi-l pe Palestrina şi alţi cîţiva dintre contemporanii săi. Apoi, treceţi direct la Marcello şi opriţi-vă atenţia mai ales asupra recitativelor. Mergeţi destul de rar la reprezentaţii cu spectacole moderne ; nu vă lăsaţi răpiţi de frumuseţi armonice sau instrumentale, nici de acordul de septimă micşorată, refugiul nostru al tuturor care nu ştim să compunem patru măsuri fără o jumătate de duzină de septime. O dată terminate aceste studii, la care trebuie adăugată o largă cultură literară, aş spune în fine elevilor mei : Acum puneţi mîna pe inima voastră ; scrieţi şi (dacă aveţi într-adevăr o fire artistică) veţi fi compozitori. În orice caz nu veţi întări rîndurile mulţimii de imitatori şi de suferinzi ai epocii noastre, care caută, şi caută şi (ceea ce este mai adesea cazul) nu găsesc nimic. În studiul cîntului aş fi dorit de asemenea studii mai vechi, unite cu declamaţia modernă... Vă urez să găsiţi un asemenea om care să fie mai ales savant şi sever în concepţiile sale. Se pot admite libertăţi şi erori de contra-

punct în teatru, unde uneori sînt chiar frumoase, dar nu într-un Conservator. Să revenim la trecut ; va fi deja un progres."

Pe cît pare de deosebită, traiectoria sa creatoare îşi are în multe cazuri asemănarea cu cea a geniului mozartian, prin urmărirea unui atît de firesc ideal de frumuseţe artistică realizat prin esenţa vitală a muzicii — melodia. Confluenţa drumurilor artistice ale lui Mozart şi Verdi are rădăcini puternice în logica evoluţiei operei la sfîrşitul perioadei clasicismului şi pe parcursul celei romantice. Mozart se formase la lumina exuberantă şi aurită de sunetele vocii, prin care Italia se impusese în arta spectacolului muzical. Marcat de această influenţă, marele muzician vienez realizase, poate singurul, sinteza unor culturi ajunse la maturitate în timpul său. Pornind de la aceleaşi pilde — îmbogăţite pe parcurs de prezenţa unor înaintaşi ca Palestrina, a unor contemporani ca cei trei reprezentanţi ai generaţiei precedente lui — Verdi ajunge treptat un autentic discipol al stilisticii melodicii mozartiene, reflectînd parcă în oglindă, purificată, tradiţia operei clasice, pentru ca, la apogeul carierei sale, să atingă piscurile singuratice ce îngăduie comparaţia cu valoare de egalitate cu marele său dascăl, pe drept considerat primul dramaturg genial al teatrului muzical modern.

Nu este vorba aici — şi nici nu ar fi firesc să forţăm aparenţele — de un discipol care a urmat exact aceeaşi cale. Dar, în acelaşi timp, privind cu atenţie, putem constata că în laboratorul creatorului italian, retortele combinaţiilor sonore au ascultat de aceleaşi legi ale echilibrului şi expresivităţii, cu valoare universală pentru cine le înţelege şi le poate aplica cu originalitate. Într-un fel — explicabil pentru tinereţea artistului — primele opere

sînt tributare influențelor, lasă mai puțin loc personalității în devenire. Dar deja la primul prag al evoluției — trilogia *Rigoletto, Trubadurul, Traviata* — Verdi apare conștient de perspectiva și subiectul căutărilor sale. Fără a apela la sprijinul unui sistem, deși în Romantism prezența unui sistem este de multe ori salvatoare în noianul de posibilități și influențe, temele sale încep să devină purtătoarele simbolice ale caracteristicilor dramei, o determină și o explică mai complet decît alte elemente ale ei. Să rememorăm o pagină celebră, care poate sluji de exemplu — *Preludiul* la *Traviata* — în care, de la primele secvențe sonore, personajul primește dimensiunile tragice ce îi vor contura întreaga existență. Tristețe, însingurare, o oarecare teamă, iată ce se desprinde din acea primă temă murmurată de coarde asemenea unui madrigal palestrinian în simplitatea conducerii vocilor. Pe această culoare de fond, cu tonuri estompate, se așază cea de a doua idee muzicală, puternic pasională, dovada unui temperament ardent asemenea celui care o animă pe Violeta Valéry. Pulsul valsului, aducînd în lumea sentimentelor exprimate un ritm de dans contemporan, adaugă prin actualitatea socială a evocării cea de a treia dimensiune — situarea în epocă, fără dubiu, a personajului și, prin el, a întregului conflict. Totul însă cu o maximă reținere, chiar în elanul de o clipă al pasiunii, îmbrăcînd proporțiile deosebit de echilibrate ale unei pagini romantice de frumusețe clasică.

Oare nu tot de la Mozart se impusese în tematismul operei semnificația simbolică și valoarea expresivă a fondului muzicii populare, ca posibilitate de lărgire a spectrului de nuanțe în dorința atingerii unei accesibilități superioare a creației ? Mai mult decît în simfonii sau muzică instrumentală, scena este aceea care se dovedește cea mai receptivă, în mozaicul narațiunilor,

la această lume sonoră, ce își aștepta chemarea. La Verdi, acest filon este în permanență prezent în același spirit mozartian — de a crea o melodică aparținînd prin esența ei structurilor cîntecului și dansului popular și, prin aceasta, dăruindu-se încă din primele clipe ale audiției marelui public. Este de la sine înțeles că sursele de inspirație diferă, dar nu și principiile preluării majoritare a celor mai caracteristice trăsături aparținînd stilului epocii contemporane compozitorului. Verdi accentuează chiar anumite trăsături ale acestei apartenențe la muzica populară italiană, determinat fiind de mai sigura orientare a sa către criteriul național, deja puternic afirmat în timpul său, pretutindeni. Modul de preluare are însă tot acea direcție ascendentă, de la model la subtila retopire în proprii imagini, reflectînd superior realitatea, devenind componentă personală a exprimării artistice. Astfel, romanța populară se înnobilează, devine sub pana verdiană o poezie cîntată în maniera vechilor cîntece trubadurești, actualizate prin detaliul simetriilor și al succesiunilor de intervale caracteristice. O găsim pretutindeni, în partiturile sale, redată cu convingătoare simplitate în momentele lirice ce preced deznodămîntul, luminînd discret chipul răvășit de boală al Violetei, în tristul ei rămas bun, „Addio del pasato...", în evocările străbătute de presimțiri nu mai puțin triste ale „cîntecului salciei" îngînat de Desdemona, mereu situînd cîntarea poeziei pe un plan egal cu poezia cîntului, ocolind efectul scenic spectaculos al ariilor propriu-zise, preferînd planul sentimentelor care trebuie, prin sunet și melodie, să convingă.

După aproape două secole de operă, Mozart fusese acela care caracterizase hotărît trăsăturile specifice diferitelor compartimente ale registrației vocale. Verdi îi continuă exemplul stabilind, după experiențele de limpezire

a acestor categorii în primele trei decenii de melodramă lirică și comedie muzicală, o tipologie italiană îmbogățită, dar păstrînd punctele de orientare. Nu ne mirăm astfel să reîntîlnim, în alte ipostaze, pe Marcelina din *Nunta lui Figaro* sau Zerlina din *Don Giovanni* în nuanțe ale personajului Gildei, sau în acea fină portretizare a adolescenței încîntătoare, numită Nanetta, chip de floare al comediei *Falstaff*, parcă schițat de condeiul lui Mozart. Și comparațiile ar putea continua, atît pentru vocile lirice, cît și pentru cele mai dramatice. Romantismul secolului al XIX-lea era însă prea puternic pentru a lăsa să plutească mereu peste teatrul muzical doar apele limpezi mozartiene. Unele trăsături își completează treptat „fișa" caracterologică, evoluează de la un compozitor la altul. Weber și Wagner adaugă spiritului italian pasionat nuanțe ce încarcă potențialul dramatic al melodicii, tinzînd spre un ansamblu psihologic propriu teatrului european. Dar, recunoscîndu-le influențele — voite sau nu, vizibile însă — în stilul configurațiilor melodice verdiene, observăm existența unei filiere de mult mai mare amplitudine temporală. Nu este vorba de cazuri unice, de soluții limită, ci de o serie întreagă de asemenea transplanturi ce apar firești în evoluția unui gen prin componentele sale. Alegem spre pildă una dintre cele mai evidente filiere de acest fel, propunînd unei imaginare defilări personajele și rezolvările lor vocale, de la Osmin din *Răpirea din serai* de Mozart, la Kaspar din *Freischütz* de Weber și Pizzaro din *Fidelio* de Beethoven, ajungînd la Tellramund din *Lohengrin* sau Hunding din *Walkiria* de Wagner, pentru a demonstra traiectoria pe care o incumbă complexitatea construcției unuia dintre cele mai pregnante personaje „negre" ale lui Verdi, de dimensiuni impunătoare. Este

acel Iago din *Othello*, în care culoarea de glas, ritm și melodie nu mai sînt elemente conduse spre rezultatul frumos al cîntului, ci spre neînduplecata caracterizare tipologică a unei malefice forțe umane.

Intr-un volum semnat de René Leibowitz, ocupîndu-se de o viziune personală asupra *Istoriei operei*, putem citi, referitor la teatrul verdian, cîteva aprecieri care vin, cu argumente, în sprijinul celor afirmate privind existența unor corespondențe de stil și gîndire dramatică dintre compozitorul italian și maestrul vienez. „Muzicianul nostru — notează René Leibowitz — este, împreună cu Mozart, unul dintre puținii compozitori de operă care au știut să dea contur genului atît de particular al ansamblurilor, gen care, să subliniem, reprezintă una dintre cele mai importante calități ale muzicii dramatice, și pe care l-am numi, cu un termen provizoriu, genul *ansamblurilor psihologice*." Iată într-adevăr un aspect asupra căruia merită să ne oprim puțin. Observasem deja, mai ales la Donizetti, o înclinație spre finisarea numerelor de ansamblu, atingînd în frumoasa pagină a Sextetului din *Lucia di Lammermoor* limpezimi clasice de înmănunchere a tuturor personajelor dramei sale. Un prim fragment dintr-o epocă verdiană de maturitate îngăduie, fără exagerare, continuarea acestei comparații cu stilul mozartian al ansamblurilor. Este cvartetul din tabloul final al lui *Rigoletto*, cu acea magistrală suprapunere de stări melodice corespunzînd reacțiilor diferite, opuse chiar, ale celor patru personaje. Este, neîndoios, o pagină de maestru al muzicii camerale prin simetriile perfecte ale amplasării tuturor registrelor și ideilor alcătuitoare ale scriiturii. In același timp, cvartetul acesta denotă o intuiție impresionantă a funcțiilor dramatice, captivînd prin sinteza expresivă propusă. Lirismul frazelor Gildei se opune replicilor

robuste rostite de Maddalena — opoziție realizată și coloristic prin două glasuri feminine deosebite timbral ; cantilena agreabilă a Ducelui trezește ecoul remarcilor amare ale recitativului lui Rigoletto — tot cu o evidentă opoziție a culorilor. Totul se înmănunchează într-o perfectă unitate a diversității, modalitatea de cînt melodic, recitativic sau declamatoriu izolînd și întrețesînd firele unui complex discurs dramatic, atingînd în punerea în pagină o claritate clasică a intențiilor și situațiilor caracterizante, propuse de momentul narațiunii.

Mult mai tîrziu, în *Falstaff*, Verdi duce aceste trăsături de complexitate polifonică spre o culminație uimitoare. Paginile acestei opere, extrem de complicate ca scriitură, la o primă vedere, extrem de dificile ca execuție, de fiecare dată, apar ascultătorului ca o nouă perspectivă a melodicii multiple, nemaiîntîlnită în operă după Mozart, cu al său *Cosi fan tutte*. Este adevărat, de la *Rigoletto* și pînă la această operă de ansambluri, *Falstaff*, se adăugaseră treptat numeroase experiențe și nu puține victorii în perfecționarea măiestriei sale componistice. Dar nu este totodată uimitor că Verdi nu pășește, la aproape optzeci de ani, pe drumul repetărilor — chiar al propriilor sale repetări —, ci alege maxima dificultate a componisticii, polifonia, pentru exprimarea sa melodică ? Pe de altă parte, cum ar fi putut sintetiza mai bine rafinamentul textului shakespearean retopit în tiparele scenariului lui Arrigo Boito, decît în asemenea imagini simultane, în continuă mișcare. Alice, Megg, Quikly și Nanetta comentează aceeași întîmplare — aventurile lui Falstaff care dorește să-și cucerească noi inimi în orășelul Windsor. Reacțiile sînt fin nuanțate în diferențele lor, jocul sonor al strălucitoarelor combinații melodice oferă o imagine multicoloră, plină de viață, potențînd la maximum mij-

loacele expresive, păstrînd tempoul adecvat acestei malițioase „badinerii". În iureșul de întîmplări muzicale ale partiturii lui *Falstaff*, aceeași risipă de frumusețe, aceeași necumpătare în dăruirea melodiilor, izbucnind dintr-un izvor de nesecată tinerețe, ivind parcă graba mirifică a creațiilor mozartiene care trăiesc din aceeași neîncetată invenție de giuvaere. Este atîta bogăție, atîta perfecțiune a imaginii, încît înțelegerea cu adevărat a lui *Falstaff* nu se poate realiza decît după ce, în timp, după numeroase audiții, ai reușit să trăiești în acest tempo fantastic în care Verdi face să bată inima personajelor sale.

Compozitorul care, în primele decenii de creație, inventa doar melodii simple, însoțite de o armonie convenabilă, șlefuindu-și din mers elementele de meserie componistică, compozitorul acesta este același Verdi ? Doar am spus că privim un destin de excepție, sortit să urce întreaga scară a valorilor muzicii. Da, privind de la înălțimea culmilor pe care a ajuns, Verdi recunoaște în polifonia maeștrilor trecutului esența măiestriei artistice. Ultimul cuvînt al creatorului întărește spusele sale. Este oare o întîmplare că *Falstaff* se încheie cu o magistrală fugă vocal simfonică ? Neîndoios, nu. Acțiunea operei se terminase, Falstaff fusese păcălit, dar cum spunea eroul „...istețimea mea i-a făcut deștepți și pe ceilalți..." Cu un gest deliberat, Verdi adaugă acum un epilog muzical („Un cor să-ncheie mascarada !" exclamă Ford, după regăsirea prestanței sale pierdute). Astfel se ivește acest final de capodoperă, punct de echilibru al întregului edificiu, oferind un răspuns adresat eternității de un artist care a ajuns să-i privească pe maeștrii timpului cu liniștea și calmul olimpian al egalului. Fără a forța apropierile — dealtfel firești acum, după cele văzute — de gîndirea mozartiană melodică și teatrală, nu ne putem

opri a compara această pagină cu marea fugă ce încheie *Simfonia „Jupiter“* în luminile marmoreene ale clasicității spiritului său. Înțelegem de ce Verdi rostise cîndva : „Să ne reîntoarcem la maeștrii trecutului ; va fi un progres.“ Nu este necuviință sau necugetată semeție în aceste cuvinte, ci recunoașterea lucidă și sigură a unor valori cucerite, a unui drept la nemurire pe care, astăzi, știm că Giuseppe Verdi îl merită pe deplin, ca demn urmaș italian al lui Mozart.

Poezia în sprijinul dramei muzicale

Un artist depășind măsura eroică a personalităților epocii sale, creînd muzica drept o artă a artelor, descoperindu-i ecourile profunde în lumea sentimentelor și frămîntărilor timpului său — iată cum apare acum personalitatea lui Richard Wagner, pe care de un veac încercăm să o pătrundem în întreaga complexitate a înțelesurilor ei, prilejuindu-ne, la fiecare reîntîlnire, noi revelații. Este poate cel mai controversat destin din istoria operei romantice, cel mai discutat creator dintre cei care au urcat spre înălțimile pure ale împlinirii totale. Dar, din tezaurul lăsat urmașilor, după ce disputele au pălit în fervoare polemică (au pălit oare ?), după ce adversitățile și-au tocit ascuțișul (s-au stins însă ?), cîte frumuseți neasemuite păstrăm, cîte descoperim la tot pasul. Wagner rămîne totodată unul dintre acei creatori care, cerînd admirația necondiționată a artei sale, presupune o permanentă, neîncetată apropiere de opera sa, o cunoaștere aprofundată a ei. Căci astăzi, ca și acum un veac, puțini sînt aceia care ar putea pretinde că-i înțeleg în întregime gîndirea, fără a fi depus efortul pătrunderii complexelor ei sensuri, în dinamica unei evoluții estetico-filosofice a cărei dezbatere nu a încetat. De aici pornind, accesul la această muzică tăinuiește acele necontenite prilejuri de

încîntare, dacă îi cauţi treptat înţelesurile, dacă nu te mulţumeşti a afla doar vechi interpretări ale lor.

Acum un secol, în *Istoria dramei muzicale*, Edouard Schuré îşi mărturisea dorinţa de a descoperi oamenilor personalitatea marelui artist, înlesnindu-le înţelegerea. „...voi încerca să desprind din creaţia sa adevărurile durabile şi universalitatea ei... Opera unui singur om nu ne va îngădui, fără îndoială, să vedem decît o latură a multiplelor probleme, dar ne va arăta poate cum renaşterea este posibilă, sub suflul înnoitor al muzicii." Nevoia de a-l explica, nevoia de a-l face înţeles, i-a determinat pe mulţi esteţi şi istorici, muzicieni sau poeţi, amatori de artă sau filosofi, să-i analizeze gîndirea, să-i argumenteze concepţiile sau să le combată, în sprijinul altor drumuri artistice. Pare de necrezut că, la abia 12 ani de la moartea artistului, catalogul scrierilor despre Wagner, întocmit de Oesterlein, fondatorul Muzeului Wagner de la Eisenach, cuprindea deja 10 181 de titluri ! Şi cîte dezbateri „pro sau contra" s-au adăugat de atunci, de cîte ori lumea wagneriană şi-a schimbat înfăţişarea, redescoperită de Wieland Wagner, uitată de urmaşii acestuia. La Centenarul Festivalului de la Bayreuth, polemicile apăreau la fel de înflăcărate ca acum 100 de ani, opera sa era din nou rediscutată, reinterpretată, de astă dată de un alt important artist contemporan nouă, Pierre Boulez. Nu intenţionăm să urmărim aici toate aceste fluctuaţii ale înţelegerii unei opere atît de cuprinzătoare, atît de necunoscute încă. Dar merită reţinute cîteva dintre ideile lui Boulez, confruntate cu cele ale diferitelor straturi de public de la Bayreuth, wagnerieni şi antiwagnerieni, tradiţionalişti şi reformatori, iubitori de operă şi iubitori de teatru etc. Iată cîteva dintre ideile lui Boulez, citate aici pentru că nu trădează wagnerianismul,

nici nu contravin unei noi opinii despre artist, ci înlesnesc o nouă viziune, presupunînd o dinamică a artei wagneriene de-a lungul timpului :

„...este extraordinar să constaţi că opera lui Wagner păstrează, de un secol, aceeaşi putere de a pasiona şi că pasiunile pe care le declanşează se manifestă mereu sub aceeaşi formă — înfruntarea între elementele conservatoare, care ţin ca la ochii din cap la imaginea care şi-au făcut-o despre un *Wagner al lor*, şi pe care vor să o păstreze întocmai şi cei care pe de altă parte sînt hotărîţi să-l elibereze de această limită. Mi se pare amuzant, căci nimeni nu-l poate elibera pe de-a-ntregul pe Wagner şi nimeni nu-l poate păstra întocmai vreodată. Wagner este prea mare pentru a deveni proprietatea cuiva. Adevărul este că în el coexistă un aspect foarte revoluţionar şi totodată conservator. Este, dealtfel, însăşi istoria vieţii sale... Acţiunea lui Wieland Wagner a fost hotărîtoare pentru Bayreuth-ul redeschis în 1951. Datorită lui s-a putut înlătura handicapul politic care plutea asupra lui Wagner. Analizele sale au îngăduit să se demonstreze cît de greşit înţelese au fost textele lui Wagner, multă vreme falsificate de orientarea politică ce fusese dată operei sale... El a simţit că viziunea sa reînnoită asupra operelor străbunului său avea să facă, la rîndul ei, într-o zi, loc unor alte concepţii. Se simţea el însuşi doar o verigă în interpretarea posibilă a acestor texte... Pentru Wieland Wagner, timpul teatral era legat direct de epocă, în momentul în care muzica crea acea epocă. Sau, altfel spus, timpul teatral al lui Richard Wagner, legat de secolul precedent, rămîne acelaşi, spre deosebire de timpul dramei muzicale, care prin fundamentala reformă a sa în însăşi concepţia despre fiinţa teatrului, evoluează. Oricare punere în scenă ar trebui deci să ţină seama de faptul că ambianţa tea-

trală, în culorile secolului al XIX-lea, este mai mult sau mai puțin apusă, în momentul în care drama muzicală — chintesență a însăși revoluției produse de ea — își păstrează întreaga forță... Logica operei wagneriene conduce neîncetat la negarea, contestarea unei părți a creației sale, cu aspect tranzitoriu, în favoarea permanențelor. Dealtfel, aceasta este modalitatea de supraviețuire a tuturor marilor creații."

Wagner apare în lumea operei într-un moment deosebit de favorabil, după ce opera germană romantică își cucerise dreptul la o existență autonomă, națională. Dar are în același timp puternice opreliști în afirmarea personală a artistului, prin fluxul de popularitate al operei italiene și franceze la care lumea aderă fără un efort prea mare. Trebuia o forță titanică pentru a determina curentul de opinie necesar impunerii unei ample reforme a genului, pentru crearea acelui ideal al dramei muzicale. Și această forță de acțiune nu se îndrepta doar spre relațiile exterioare, cu publicul ce trebuia educat, cu interpreții ce trebuiau formați astfel, ci și în direcția autodeterminării personale a gîndirii artistului. Primul mare pas, care îi va marca dealtfel întreaga creație, este cel de a realiza unitatea expresivă a dramei prin conceperea poemului literar și a partiturii muzicale într-un act creator unic. Și Wagner rămîne primul mare poet și dramaturg al genului operei, dînd o pildă ale cărei covîrșitoare consecințe în teatrul muzical nu și-au pierdut încă valoarea, trezind ecouri pînă în cele mai îndepărtate timpuri, aparținînd contemporaneității noastre. Numeroase scrieri ale muzicianului au căutat să explice și teoretic noile sale proiecte, concepțiile privind drama muzicală. Dacă nu toate volumele scrise de Wagner slujesc la înțelegerea artei sale în măsura în care o face asistarea la un spectacol, merită

totuși amintite cîteva dintre principiile sale fundamentale, așa cum apăreau formulate în primul deceniu al activității compozitorului. După premiera lui *Lohengrin*, Wagner comentează una din cronicile favorabile apărute, demonstrînd că buna intenție nu se suprapunea cu totala înțelegere a obiectivelor sale. „...Se vorbește de nenumăratele invenții întîlnite, care mi se atribuie, dar nu întîlnesc printre cele menționate unica intenție a mea, care m-a călăuzit, acea intenție pură și simplă de a crea *drama muzicală*. Se vorbește de impresia pe care au făcut-o asupra ascultătorului flautele, viorile, percuția sau trompetele, dar nu de actorii dramei care țin de fapt locul acestor instrumente elogiate. Văd prin aceasta că partea pur muzicală l-a captivat mult mai mult decît restul... Dar dacă privim cu atenție și fără egoism natura muzicii, sîntem nevoiți să recunoaștem că ea nu este, la o scară mare, decît un mijloc pentru a atinge țelul ; or, într-o operă cu bunsimț, acest țel este drama, de care dispun în primul rînd actorii..." Și Wagner adaugă : „Originalitatea unei creații dramatice constă în ceea ce prezintă ea ca întreg al părților componente, nu ca o asamblare de elemente diverse. Autorul acestei muzici nu aspiră să strălucească prin efectul unor piese muzicale izolate ; el a dorit, în opera sa, să apeleze la muzică drept cei mai puternic și complet mod de a exprima ceea ce voia să exprime — adică *drama*."

Urcușul avea să fie dificil, plătind tributul unei treptate desprinderi de influențele predecesorilor sau contemporanilor săi. În aceste timpuri ale încercărilor, atunci cînd este încă atras de accentele melodramatice italiene sau de grandilocvența operei franceze, se situează partiturile dealtfel aproape uitate ale maestrului — *Zînele, Interdicția de a iubi, Rienzi*. Sînt tot atîtea experiențe necesare, reprezentînd adevăratele studii de operă făcute de muzician, ară-

tîndu-i fără tăgadă slăbiciunile genului dar și posibilele perspective. Wagner face pasul hotărîtor pentru autodefinirea sa, creînd poemul despre *Olandezul zburător*, atras mai întîi de lumea legendelor, apoi de dorința conceperii unui libret dramatic, în care poetul să își manifeste deplin ideile, fără sprijinul cîntului. A ezitat un timp (și-a vîndut chiar la Paris drepturile de autor unui compozitor obscur), pînă s-a simțit destul de puternic pentru a traduce muzical drama gîndită prin cuvinte. A așteptat parcă să se ivească, din negura furtunilor și cețurilor Mării Nordului, sunetele simbol ale eroului povestirii sale. Și, purtînd semnul de noblețe al inspirației, aceste sunete s-au înfiripat, departe de tot ceea ce se crease pînă la el, reprezentînd în cîteva trăsături sonore visata unitate între cuvînt și muzică — tema simbolică a Olandezului zburător.

Nu este obișnuită nici modalitatea creării acestei prime capodopere, incontestabil una dintre cele mai populare lucrări ale sale. A început, după cum o mărturisea chiar el, de la gîndirea realizării nucleului de baladă al povestirii, sintetizat în cîntecul Sentei, evocînd chipul întunecat al navigatorului damnat. În jurul acestui nucleu s-au așezat apoi imaginile complementare, cu reflexe misterioase romantice, deja întîlnite sporadic în alte opere ale timpului. Dar, odată fixată această formulare a leitmotivului Olandezului, această temă străbate întreaga partitură, răsunînd strălucitoare și tainică în gîndurile Sentei, tînăra fată iubind o legendă. Cuvintele, pătimașe, atrag desfășurarea melodiei, notele simbol stau, asemenea unor piloni, la temelia edificiului. În tensiunea mereu crescîndă — tensiune uriașă, cum numai Wagner poate imagina — intensitatea cuvîntului duce melodia spre culminațiile finale ale Baladei, în acea atît de neobișnuită mărturisire de iubire : „...eu vreau să fiu cea care îl va salva de blestem !" Ce ar mai putea urma acestei invocări, decît apariția chipului visat ; și acea nețărmurită liniște, a mării de după furtună, așteptînd o altă furtună, cu abia auzitul puls al inimii ce însoțește intensa privire care îi va lega pe veci.

Relația cuvînt-idee muzicală, deși nu este încă păstrată cu consecvență pe parcursul acestei prime opere importante wagneriene, reprezintă totuși cel mai de seamă element al înnoirilor melodice, prin valoarea nuanțării și prin solicitările de transmitere expresivă cerute interpreților. Prezentarea personajului principal, în monologul său, se deapănă în voite tonuri închise ale registrului grav, simbolică situare a sentimentelor apăsătoare care îl frămîntă. Dar, atunci cînd cheamă spre el chipul salvator al femeii credincioase jurămîntului, cînd își exprimă fierbintea dorință de a se elibera de blestemul crunt, Wagner îi deschide orizontul unor puternice iluminări, ridică valurile muzicii spre înalt, cu semeție și înfocare. Această dualitate creatoare de conflict, existînd în eroii săi, în faptele lor, dar și în alcătuirea lumii — înălțime și adînc, întuneric și lumină, blestem și iertare — se impune în muzica lui Wagner ca un principiu hotărîtor al dramaturgiei noii opere. Cu variate ipostaze, cu o forțată pătrundere în simbolurile esențiale ale existenței, această confruntare — cea mai evidentă dintre „permanențele" remarcate de Boulez — este totodată și spirala ascendentă a gîndirii și artei wagneriene, pînă la apogeul lui *Parsifal*.

Faptul că artistul își concepea această dramă ținînd seama și de ceea ce va putea realiza muzical, îl stimulează pe Wagner în imaginarea unei ambianțe din ce în ce mai complexe. Muzical, tema conducătoare devine pe rînd temă simbol, leit-temă sau, cu celule caracteristice

pregnante, foarte scurte, leitmotiv. Dar este încă prea devreme să vorbim de un sistem poetic muzical adoptat în întreaga sa configurație, avînd multiple consecințe, în partitura lui *Tannhäuser*. Sinteza melodiei cu cuvîntul se desăvîrșește însă, la aceleași lumini ale poeziei inspiratoare și aceleași vibrații ale tălmăcirii vocale și instrumentale. Poemul este, mai mult decît cel precedent, un act literar a cărui valoare depășește cu totul rutina scenariilor contemporane (o excelentă versiune românească, datorată lui Șt. O. Iosif, ne poate oricînd convinge). Compozitorul lasă treptat șuvoiul dramei să hotărască mersul muzicii. Ariile sînt mai puține, în orice caz apar numai din logica acțiunii (așa cum este frumoasa arie a Elisabethei, revenind cu bucurie în sălile castelului Wartburg, să-l reasculte pe Tannhäuser). Majoritatea momentelor importante ale dramaturgiei sînt subliniate printr-un nou fel de a face să trăiască muzica prin semnificația ei poetică. Astfel, prima scenă a operei crește, din culminație în culminație, în marele dialog al lui Tannhäuser cu Venus, atingînd un punct maxim în clipa invocării, cînd eroul se eliberează de vraja simțurilor, dorindu-și întoarcerea printre oameni. Valurile sonore, ascendente, glasul lui Tannhäuser, din ce în ce mai insistent ridicat spre note înalte, susțin această încordare care atinge apogeul în imaginea apocaliptică a prăbușirii Venusbergului. Ideea artistului — deja intuind necesitatea contopirii imaginii plastice, scenice, cu cea muzicală — este de a „arăta" spectatorului această totală schimbare pe care o aude, de a-l face martor al unui posibil miracol. Arta wagneriană imagina deja asemenea noi procedee, spectaculoase în sine, expresive totodată, reluînd pe alte coordonate transformările arhitectonicii plastice „la vedere", ca în timpurile îndepărtate ale „mașinăriilor" minune din operele secolului al XVII-lea. Numai că, acum, procedeul nu este doar un simplu și naiv efect, el se însoțește de plastica sonoră. Învolburării simfonice îi urmează, brusc, prin contrast, claritatea și liniștea unui peisaj pastorul „à la Rousseau", evocatoare reîntoarcere la buna și primitoarea natură a plaiurilor. Contrastul între pasiune și calmul peisajului ce-i succede este prezent în versurile cîntului de păstor, în melodia sa modestă, realizînd un puternic efect de întuneric-lumină, tumult-liniște, neașteptat și realmente nou pe scena operei, de un pregnant realism al trăirilor (omul-pasiune și omul-peisaj al naturii) proprii compozitorului. Un alt moment se învecinează stilistic acestui miniatural cîntec de păstor, piesă de gen cu o remarcabilă expresivitate sonoră-poetică-plastică. El ne lasă să întrezărim în reformatorul Wagner un fidel discipol al vechiului lied german medieval, în care poezia se cînta firesc, fără complicații componistice savante. În preajma toamnei, cavalerul Wolfram evocă amurgul drept semn al tristeții întîmplărilor la care asistase, deplîngînd soarta iubirii nefericite a Elisabethei și blestemul apăsător al destinului lui Tannhäuser. Tristețea aceasta nu are concretețea informațională a reluării faptelor care au inspirat-o, ea rămîne în lumea unei simbolice înfrățiri a meditației eroului cu natura ce-l înconjoară, exprimîndu-i starea sufletească. Mai întîi, fiecare vers este detaliat de o extrem de discretă declamație muzicală, rămînînd pe prim plan pentru a crea cadrul sentimentului. De-abia apoi, din această ambianță, se ridică cu noblețe impresionantă, inspirată de aceste versuri, melodia, desprinzîndu-se încet, încet de prea strînsele ei legături cu cuvîntul. Este o eliberare voită — sensul ei fiind dat de însuși subiectul evocării, chemînd spre Wolfram lumina îndepărtată a Luceafărului — muzicianul știind că aici înțelesul poetic al versurilor ce o pre-

cedaseră a fost suficient pentru ca muzica să trăiască singură, poetică prin însăşi natura ei.

Declamaţia muzicală — stadiu superior al acestei sinteze între cuvînt şi melodie — se evidenţiază ca mijloc de expresie, mai accentuat, în *Lohengrin*, de fapt prima partitură în care dramaturgul Wagner îl determină pe compozitorul Wagner să renunţe vădit la formale structurări pe „numere" închise ale operei tradiţionale, construindu-şi arhitectonica după criteriile marelui flux al desfăşurării naraţiunii neîntrerupte. După ce suficiente experienţe consumaseră, la diferite niveluri, soluţiile existente pînă la el, aici artistul are curajul de a-şi alcătui o succesiune a evenimentelor cît mai firească — astăzi am spune normală — pentru vremea sa, însă, de o noutate revoluţionară. Evident, consecinţele pe planul melodiei sînt vizibile, din ce în ce unduirile sinuoase fiind determinate şi conduse chiar de semnificaţiile simbolice ale textului. Ne aflăm la acea răscruce a maturizării compozitorului, de unde începe în fapt „enigma" Wagner. Este un compozitor de muzică simfonică, însoţită de voci, aşa cum ni l-a prezentat ani de-a rîndul wagnerianismul tradiţional al concertelor, pledînd pentru mari opere orchestrale mai viabile în afara teatrului ? Însuşi compozitorul, după cum am putut remarca în cele cîteva gînduri ale sale amintite aici, se opune unei asemenea idei deformante. Nu, opera sa nu devine simfonie pentru că nu mai are structura tradiţională cu cadenţe şi scene delimitate formal ; opera sa devine, în noile condiţii create de el, dramă muzicală în care *adevărul* artistic trebuie mereu confruntat cu realitatea, cîntăreţul este un personaj pe care îl situează în noua sa postură, independentă de tradiţie, arta actoricească, iar ansamblul orchestral are misiunea

de a-l însoţi şi susţine (surprinzătoare remarca lui Wagner, uitată decenii de-a rîndul, potrivit căreia „cîntăreţii reprezintă elementul esenţial, orchestra trebuie să se mulţumească să-i acompanieze"). Căile urmărite de compozitor nu sînt simpliste, nici soluţiile unice. Precumpănitor apare însă în *Lohengrin* amplificarea respiraţiei poetice a frazelor muzicale, subtilitatea din ce în ce mai accentuată a registraţiei vocale. O anumită scenă a actului al II-lea — Elsa visînd viitorul, în taina nopţii — conţine în sinteza elementelor la care apelează muzicianul întreaga noutate a dramei sale. Întunericul îi tăinuieşte pe Ortrud şi Tellramund, care privesc, ca doi răufăcători, cu ură, palatul din care au fost alungaţi de cavalerul Lohengrin. Peste această neagră duşmănie — în care noaptea înseamnă întuneric — Wagner suprapune imaginea aureolată de dulce lumină a Elsei, venită să încredinţeze aceleiaşi nopţi — noaptea înseamnă regăsirea liniştitoare a propriei individualităţi, nu singurătate — sentimentele ei. Cît de deosebite apar cele două lumi pe care le poţi vedea simultan, lumi imposibil de conciliat. Dar planurile psihologice — şi muzical poetice — atît de diferite, îşi găsesc într-un moment dat o aparentă punte pe care se întîlnesc în clipa în care Ortrud, cu voce mieroasă, imploră mila tinerei domniţe, iar aceasta îi răspunde cu generozitate, uitînd orice fapte trecute. Negrul stăruie, dar Elsa nu-l poate vedea pentru că limpezimea sentimentelor ei nu este acţiune, ci introspecţie. Fiecare cuvînt al acestei scene are un sens care capătă o traducere muzicală de mare exactitate (dacă artistic se poate vorbi în asemenea termeni), Wagner înlănţuind sunetele nu în melodii propriuzise, ci după desenul lăsat de interpretarea sensibilă a nuanţelor, asemenea unui fin seismograf. Vocile grave — mezzo-soprană, bariton — exprimă îndeajuns abisul, glasul sopranei este îndeajuns de înalt, încît deosebirile să

se impună cu claritate spectatorului, revelînd şi pe această cale firea personajelor.

Pe de altă parte, registraţia urmăreşte punerea în valoare a caracterelor, prin secvenţe în care împrejurarea dramatică solicită un anumit profil teatral melodic, aşezînd personajele într-o clară ierarhie a valorilor pe nivelurile de conturare a reliefurilor scenice. Iată-l pe Regele Heinrich, invocînd spiritul dreptăţii, pronunţînd fraze monumentale care dau concreteţe solemnităţii judecării vinovăţiei sau purităţii Elsei. Asemenea unui mare portal gotic, melodica sa impunătoare este de o pilduitoare imparţialitate, maiestuoasă în invocarea justiţiei ca şi cuvintele pe care le pronunţă Heinrich, cu sunete a căror gravitate are consistenţa granitului. În schimb, tot sub semnul unei justiţii mai presus de voinţa oamenilor, cavalerul Lohengrin îşi dezvăluie, în ceasul despărţirii definitive, adevărata identitate. Un patos fierbinte, pe care numai tenorul eroic îl poate sugera, mărturiseşte duioşia şi regretul pentru slăbiciunea Elsei, animînd cîntul său. Povestindu-şi legenda, creînd pentru o clipă mirajul misterului, Lohengrin domină întregul final dar, spre deosebire de expresia gravă şi imparţială a lui Heinrich — tot legată de un simbol —, deşi personaj de provenienţă mitică, el apare implicat în desfăşurarea dramatică a faptelor. Wagner se arată aici un bun cunoscător al valorilor operei romantice dinaintea sa, potenţînd întreaga gamă de nuanţe şi resurse ale vocii de tenor printr-o subliniere variată a ipostazelor, de la evocare lirică la accente patetice, declamaţia aliindu-se unei melodici generoase, mai presus de cadrul oarecum limitat al cuvintelor.

Complexa reformă a operei, prin crearea dramei muzicale, a ajuns după această lucrare la stadiul definitivei formulări a concepţiilor wagneriene. O mărturiseşte însuşi

compozitorul, adesea, pentru a-şi justifica opţiunile în faţa contemporanilor : „...nu am acţionat pornind de la un principiu — scria el în 1850 —, adică aproape ca o răsturnare a ordinii existente hotărîtă raţional, pentru desfiinţarea ariilor, duetelor sau altor forme ale operei ca gen ; dar părăsirea acestei forme este o firească consecinţă a subiectului ales, reprezentarea sensibilă a expresivităţii solicitate de el fiind singura mea preocupare importantă. Cunoaşterea instinctivă a formelor tradiţionale mă domina încă în aşa măsură în *Olandezul zburător*, încît oricare observator atent al lucrării va recunoaşte modul în care ea determina ordinea succesiunii scenelor ; apoi progresiv, cu *Tannhäuser* mai întîi, într-o manieră mai hotărîtă cu *Lohengrin*, ceea ce înseamnă o experienţă devenită din ce în ce mai clară a naturii subiectelor mele şi a genului de exprimare care le era necesar, m-am îndepărtat în întregime de această influenţă şi am gîndit forma doar în dependenţă de expunerea, din ce în ce mai precisă, conformă exigenţelor şi caracterului subiectelor şi situaţiilor". Călăuzit de poetul Wagner, muzicianul Wagner urmase îndeaproape acea tălmăcire a textului, prin care se simţea eliberat de trecut. Este acum un creator care a recucerit, prin cuvînt, independenţa melodiei, odată ce a ajuns la o altă concepţie stilistică şi expresivă („...nu expresia melodică în sine, ci exprimarea unei senzaţii..." precizează compozitorul). Locul cuvîntului ca informaţie şi legătură între evenimentele naraţiunii este luat de poezie şi de simbolul dramatic ; semnificaţiile dramei sînt determinate şi determină complexele relaţii reprezentate de interacţiunea caracterizantă a leitmotivelor, care nu sînt doar imagine fixă, ci şi imagine în acţiune. Acest nou tip de relaţii nu-i slăbeşte forţa de adresare, limitînd-o la combinaţii de amănunte, ci dimpotrivă îi deschide noi

și vaste orizonturi, spre sinteza artelor pe care Wagner dorea să o desăvîrșească („Musik, Poesie und Plastik sind Sinonime" spusese cu cincizeci de ani în urmă Novalis...). Aceste orizonturi se deschid în fața celui care a știut să descopere înțelesul suprem al minunatei iubiri tragice dintre Tristan și Isolda. Este drumul către care ne conduce pătrunderea acestei muzici a simbolurilor, nu a schemelor rupte de autenticitatea artei. Iată de ce mari pagini ale operei *Tristan și Isolda* — cum este impresionantul final cu moartea Isoldei — rămîn în primul rînd splendide momente de supremație a melodiei care acum, la Wagner, domină totul, dramaturgie și cuvînt, armonie și tempo, voce și orchestră, într-un aliaj de puritatea aurului căutat în străvechiul Ev mediu de legendarii alchimiști.

Apogeul melodiei infinite

Privind semeața evoluție a acestui singular romantic — Richard Wagner —, te uimește forța de neclintit cu care și-a urmărit realizarea ideilor despre artă, într-o concepție unitară și personală, în care fiecare partitură și fiecare poem este încă o treaptă, încă o cucerire în definirea cît mai limpede a lor. Și, trebuie subliniat, însuși fondul problematicii care stă la baza creațiilor sale — cel artistic, pe de o parte, dar și cel filosofic — se limpezește treptat, își precizează țelurile. Ascensiunea aceasta către apogeu — echilibru între apolinic și dionisiac — își proiectează uriașele dimensiuni asupra întregii istorii a operei, ca teatru cu muzică. Gîndurile sale, concretizate în poezie și muzică dramatică, deschid o nouă epocă, cu nebănuite consecințe în viitor.

Primul mare prag după acea operă de maturitate care este *Lohengrin* îl reprezintă concepțerea celei mai mari drame muzicale gîndite pînă atunci — ciclul de patru opere *Inelul nibelungului*. Descoperise deja forța de sinteză a marelui fond al legendelor și miturilor. A apela la acest fond inspirator nu este un gest de îndepărtare de realitatea contemporană lui. Dimpotrivă, acum, cînd avem suficientă perspectivă pentru a privi în întregul ei această capodoperă, înțelegem că mitologia nordică i-a slujit drept suport pentru gîndirea unei imense epopei

descriind viața omului secolului al XIX-lea, secolul ascensiunilor sociale ale burgheziei și al demarajului lumii industriale, secolul confruntării dintre erou și puterea aurului. Există o tridimensiune a acestei epopei, evidentă astăzi — *mitologia* ca simbol, *acțiunea* reflectînd realitatea ca dinamică a dramei, *concluziile* filosofice care se desprind din parcurgerea întregii povestiri, păstrîndu-și nestinsă actualitatea. Chiar falsificările politice ale primei jumătăți din secolul XX, despre care amintea Boulez, sînt tot consecințe ale acestor concluzii, așa cum în prezent reinterpretarea devine un act necesar pentru sublinierea perenității ideilor cuprinse în operă.

În *Inelul nibelungului*, pentru prima dată, Wagner urmărește realizarea aceea complexă prin care sînt reunite, într-un singur tot, toate artele. „Arta perfectă — spunea Wagner —, arta care pretinde să înfățișeze cu adevărat omul, va avea nevoie, întotdeauna, de aceste trei mijloace de expresie : gestul plastic, poezia și muzica". Este ceea ce compozitorul numește Gesamtkunstwerk — opera totală, opera „viitorului" cum adăugau admiratorii săi, fără să-i supradimensioneze importanța, am adăuga noi. Departe însă de Wagner orice preocupare de speculație sterilă a procedeelor, pentru obținerea de efecte. Idealul său este exprimarea omului, cît mai veridică, cît mai cuprinzătoare. În acest scop, muzica, poezia și gestul (cuprinzînd aici întreaga materializare scenică) se îmbină în mod firesc, lăsîndu-se dominate de fluxul sonor conducător. Adică de acea succesiune specifică spiritului melodiei. Vocea și orchestra, contopite în așa-numitul ansamblu vocal-simfonic, urmează legile acestui mod de a stabili succesiunea — temporală și afectivă — deschizînd arcuri largi, generoase. Melodia este omniprezentă în măreața *Tetralogie*, de la primele măsuri ale Preludiului la *Aurul*

Rinului, cu acea atît de lină deschidere a unui imens peisaj sonor — un „pur și simplu" arpegiu de mi bemol major, intonat cu o simplitate impresionantă prin modul de a sugera volbura apelor misterioase ale fluviului legendar care ascunde în străfunduri fericirea și blestemul omenirii, tainic lăcaș al ondinelor care păzesc, fără să apere, aurul lumii.

Fascinantă complexitatea construcției dramaturgice, cu acele multiple planuri, deconcertante la o primă vedere, păstrîndu-și soliditatea arhitectonicii prin fuziunea totală a sugestiei poetice cu cea sonoră, în continuă mișcare care creează, topește și recreează leitmotivele. Considerate pe drept cuvînt „personificări ale ideilor", după cum le numește cu admirație însuși Franz Liszt, aceste celule melodice nu trăiesc în afara marelui flux al muzicii și dramei. Declamația, care a înlocuit maniera tradițională a recitativelor alternate cu arii, se îmbogățește astfel în semnificația sa expresivă teatrală prin prezența în orchestră — ca un subînțeles al textului, lămurind lucruri care nu mai trebuie rostite — a acestor elemente încărcate de sensuri. Comentînd măiestria utilizării acestui procedeu, Liszt spunea că „revenirile leitmotivelor anunță revenirea sentimentelor pe care cuvintele nu le indică explicit ; acestor melodii le încredințează Wagner puterea de a ne revela toate secretele inimilor... „Într-adevăr, aproape în întregime aici se sintetizează forța de nucleu cu care compozitorul a legat toate segmentele acestei epopei monumentale, privind semnificațiile legendei prin prisma unor concepții asupra existenței proprii epocii sale. Ce este acel foc veșnic care o va înconjura pe cea mai dragă fiică a lui Wotan, decît consacrarea mesajului adresat de el umanității viitorului, luminînd cu flăcările sale roșietice regretul mărturisit de zeu, de a fi pierdut un

erou prin care lumea sa s-ar fi salvat. Există în cuvintele lui Wotan un anume subînțeles atunci cînd prezice că frumoasa fiică a Walhalei va fi trezită din somnul veșnic doar de un alt erou, neînfricat. În orchestră, pentru prima dată, înainte ca personajul să apară în firul povestirii, răsună puternic leitmotivul lui Siegfried, cu o vigoare legendară (și însoțit de leitmotivul destinului implacabil, subliniind totodată sfîrșitul tragic). Sinteza acestor elemente principale ale dramei se contopește în amplul șuvoi sonor al muzicii, într-o multiplă declamație melodică, de covîrșitoare profunzime și unică frumusețe.

Un alt aspect al limbajului expresiv wagnerian este cel al creării unor mari imagini simfonice (nu izolate însă de drama pe care o parcurgem) prin construcții melodice bazate pe idei ritmico-intervalice extrem de concentrate. Întreaga descriere a fantasticei cavalcade a Walkiriilor este de fapt o reluare ostinată a unui singur motiv caracteristic, repetat obsesiv, subliniind accentul eroic. Dar cine și-ar putea imagina acest moment în afara unei expresii artistice care, în formidabila gradație sonoră a ansamblului orchestral și vocal, devine în primul rînd imaginea unei unice și cuprinzătoare melodii ? Privind spre trecut, dar cu o privire de maestru, Wagner, marele admirator al tehnicii dezvoltărilor beethoveniene, duce la extremele consecințe procedeul secvențării și al acumulării tensionate, specifice gîndirii Titanului. Există, în asemenea pagini, atîta generozitate, atîta forță de cuprindere, încît ideea de a analiza procedeele, izolate de funcția lor de comunicare, pare un gest de impietate. Să-l mai facem totuși o dată, amintind că acel mare poem al durerii, Marșul funebru din *Amurgul zeilor*, nu este doar o muzică redînd tragismul momentului. Compozitorul,

ajuns la încheierea epopeii, iubind intens eroul sacrificat, deplîngînd moartea lui Siegfried, trădat și mișelește ucis, îi oferă în aceste ultime pagini ofranda geniului său. Marșul funebru, din care pare că nici o notă nu s-a născut fără suferința vie spontan exprimată, este totodată și un „catalog" complet al tuturor leitmotivelor ce au ilustrat, de-a lungul *Tetralogiei*, destinele eroilor — Sigmund, Sieglinde, Siegfried. Puse cap la cap, puteau aceste motive să dea o muzică nouă ? Ne putem imagina așa ceva ? Și totuși acest lucru există, este rezultatul unui act deliberat ; dar și un moment de măiestrie, ceea ce este mai important decît utilizarea mijloacelor.

Arta de melodist nu se rezumă la Wagner doar la o îmbinare savantă de leitmotive, adecvată unei suite de imagini expresive. O dimensiune proprie gîndirii sale puternic generalizatoare, melodia infinită — sau cum o numea compozitorul „unendliche Melodie" — reflectă apogeul complex al tuturor posibilităților de care dispune limbajul muzicii. Din relația de interdependență a acordurilor în cadrul tonalității, Wagner extrage un efect de noutate uimitoare prin firescul ei: cel al amînării perpetue a rezolvărilor consonante pe pilonii armoniei tradiționale. Și această potențare a tensiunilor armonice interioare, insesizabile ascultătorului, se traduce în neîncetatul flux melodic, a cărui forță nu contenește să se acumuleze, tinzînd mereu spre liman. Nu este însă un procedeu pur tehnic, ci unul supus interpretărilor, cu un rezultat care vizează o exprimare artistică totală. I se adaugă viziunea unei succesiuni a marilor culminații, ce se înlănțuie în punctele fierbinți ale melodiei, urmînd linia crestelor. Din tensiunile interioare și din acest lanț al culminațiilor, muzica lui Wagner se alcătuiește măreață și sensibilă, creîndu-și propriile dimensiuni sonore, temporale și poe-

tice. Explicația acestei noi lumi, în care melodia devine „altceva", fără ca prin aceasta să-și fi schimbat esența, ne-o dă însuși compozitorul, definind-o în scrierile sale : „Melodia este eliberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului. Melodia este arbitrarul voit și demonstrat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai depărtate, spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii." Căutînd să pătrundem în întreaga sa semnificație această mărturie, vom găsi în cuvintele artistului poet și muzician însăși cheia înțelegerii formidabilei tensiuni a sentimentului, în paginile romanului muzical despre *Tristan și Isolda*. Totul este cuprins prin simbolica leitmotivelor și dramatismul înlănțuirii lor (evident și pentru cine nu cunoaște semnificația „cifrului" acestor nuclee), în *Preludiul* operei. Fără a se pronunța vreun alt avertisment, de aici știm deja că iubirea celor doi exista în destinul lor, nemărturisită, că această iubire se va elibera doar prin moarte. Wagner a spus totul, pentru a-și îngădui apoi să detalieze cele mai fascinante momente de poezie pe care le cuprinde o asemenea iubire. Poate din această cauză, pagina revelatoare a întregii opere este cea a scenei de dragoste. Cuvintele mărturisirilor celor doi se întrepătrund, fiecare voce o continuă pe cealaltă, pentru ca în clipele de maximă comuniune să se unească în aceeași flacără. Pentru a potența tensiunea melodică a mărturisirilor înfocate, a acestor atît de fierbinți cuvinte, compozitorul adaugă arzătoarei înlănțuiri melodice clocotul neîncetat al fluxului orchestrei, valuri gigantice, mereu mai mari, crescînd spre o culminație unică. Pe de altă parte, pentru a obține întreaga tensiune dorită,

tensiunea de nesuportat a totalei dăruiri, un moment de răgaz — intervenția Brangänei care anunță zorii ce se apropie, lumina însemnînd aici despărțire — spațiază această încordare, subliniind și mai bine creșterea finală. Toată vraja marilor pasiuni este aici, toată patima unei iubiri, ale unor mari temperamente, învăluind lumea în culorile frenezіei. Cu cîtă intuiție de dramaturg rupe Wagner această vrajă, prin neașteptata și fatidica apariție a regelui Marke și a slujitorului său, trădătorul Melot, pe accentul final al culminației ! Marea armonie ce unise sub claritatea astrală a nopții pe Tristan și Isolda se frînge dureros, asemenea unui clopot izbit de fulger. Dincolo de cutremurătoarea disonanță a întregii orchestre, de strigătul Isoldei, nu se mai află decît neantul, moartea atotcuprinzătoare, bună și iubitoare gazdă a iubirilor imposibile.

Orizontul melodiei infinite a deschis artistului calea spre marile zboruri melodice, spre exprimarea celor mai nobile avînturi ale simțirii. Dar Wagner nu o utilizează fără discernămînt, cu lipsa de măsură a risipitorului, ci dovedește că rămîne un statornic alcătuitor de simetrii perfecte, moștenite de la maeștrii trecutului. Și face acest lucru tot respectînd principiul de a situa în prim-plan cerințele izvorîte din natura subiectului. Evocînd arta Evului Mediu, în *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, compozitorul readuce problema dualității poezie-muzică în acest cadru al meistersängerilor, propunînd drept subiect al dezbaterii forța de comunicare pe care o are arta, criteriile înnoirilor mijloacelor ei de expresie. Dar păstrează, chiar în acest cadru mai puțin familiar lui, de comedie muzicală, generozitatea unor momente romantice — poate în primul rînd în crearea portretului de artist al lui Hans Sachs. O face de asemenea cu un creator respect pentru

tot ce înseamnă experiență cu valoare de lege în măiestria simetriei și frumuseții eterne a cîntului. Confruntarea lui Walter cu experiența Maeștrilor este pilduitoare. Tînărul intonează un cîntec nou, dacă nou poate fi socotit cîntecul naturii, învățat de la minnesängeri și acordat la strunele armoniei lumii ce-l înconjoară. Fiecare frază a lui Walter are semnificația unui enunț definitoriu al unei stări de spirit poetice, fiecare intonație aduce în structura melodiei improvizate noi nuanțe ale picturii cu sunete. Cadrul formal, de arie, se contopește cu sensurile versurilor, într-un avînt poematic de autentică vibrație romantică. Dar, mai ales, în asemenea cîntece, în principalele momente de meditație ale lui Hans Sachs, artistul compune propria sa „ars poetica", cu legi și criterii la al căror acces a ajuns numai prin propriile descoperiri de frumusețe. O frumusețe ce nu-i mai aparține, căci ce justificare ar avea tăinuirea, pentru un creator care trăiește prin rațiunea dăruirii celor mai de preț comori ale sale...

Ajuns la apogeul drumului său de artist, Wagner a parcurs toate etapele transformării limbajului muzical pe care le implicau necesarmente concepțiile sale despre dramă. Perspectiva trecutului, de o măreție fără seamăn, este perspectiva unei lumi sonore create de el, cu eroi legendari (dar reali) și crîncene confruntări de destine (oglindă a aceleiași realități), dar și cu neasemuite descoperiri în redarea ideilor și sentimentelor ce-i înaripaseră. Momentul culminant al gîndurilor sale — *Parsifal* — reflectă o anumită orientare filosofică pe care trebuie să o pătrunzi cu multă sensibilitate pentru a trece de faldurile legendelor, spre esența dramei. Dar merită să pășești pe un asemenea drum, greu pentru oricare iubitor al muzicii wagneriene, căci drumul duce spre culmile însorite ale perfecțiunii. Simplitatea maximă a motivelor, transfigurarea expresiei poetic-dramatice în lumea melodică, tensiunea pe care o atinge „infinitul" melodiei, cea mai puternică opoziție a înaltului purității omenești cu abisala cădere în neant, toate acestea nu se profilează doar ca o amplă recapitulare a experiențelor precedente, testament al artistului. *Parsifal* este o operă a viitorului, care va marca întreaga istorie a genului prin eliberarea totală a dramei muzicale de balastul vechiului, confundat cu tradiția. Limpezimea muzicii este mai clară decît cel mai pur cristal, trece dincolo de oricare măruntă interpretare a textului, trăind în esența evocatoare a lumii poeziei sunetelor. Acordurile maiestuoase ale *Preludiului* nu anunță doar povestirea ce va urma, nu prevestesc apropierea crepusculului. Prin aceste acorduri, larg desfășurate în arcade de melodie, peisajul epocii romantice apare iluminat, pentru o ultimă oară, de razele apoteotice ale împlinirii clasice. Wagner și-a încheiat titanic destinul de artist al timpurilor. Rămîne timpului să descopere întreaga sa muzică, rămîne oamenilor să o înțeleagă, să o iubească treptat, ca pe o oglindă a lor. Dar, pentru o asemenea acțiune, un secol este încă prea puțin. Wagner aparține viitorului.

Melodia populară în opera romantică

Descoperirea tezaurului bogățiilor creației populare, proiectînd fascicolele luminoase ale semnificațiilor de sensibilitate și poezie, muzică și filosofie asupra concepțiilor estetice ale întregului secol al XIX-lea, și chiar dincolo de granițele lui, rămîne una din dimensiunile cele mai captivante, prin noutate, în lumea romantismului. Favorizată de avîntul revoluționar al tuturor mișcărilor de afirmare națională, revelată de gîndirea unor premergători ai esteticii romantice care își îndreaptă atenția — asemenea lui Herder — spre înțelesurile artei populare, această revelație a creației „anonime", aparținînd tuturor cu firescul și simplitatea naturii însăși, devine argument și scop pentru acțiunea de renaștere artistică întreprinsă de mari compozitori, scriitori sau poeți. Fără a nega valoarea tradiției culte, în care dialogul cu arta populară exista, chiar fără declarații sau gesturi demonstrative, fără a contraveni celorlalte tendințe estetice ale romantismului, aceștia devin treptat conștienți de marea deschidere pe care le-o oferă domeniul folclorului, pentru a pătrunde mai profund în zonele autenticității, în lumea de idei și sentimente proprie fiecărui popor. Și, tocmai în dorința de a-și reprezenta patria, gest oglindind progresul situării creatorului în centrul evenimentelor epocii sale, numeroși artiști promovează această orientare, căutînd cu

fervoare calea spre adevărul expresiei naționale în nuanțele particulare ale simbolurilor și narațiunilor, ale cîntecului și jocului, ale culorilor și formelor, basmului și poeziei. Bineînțeles, opera este, tocmai în împrejurările acestea, un teren deosebit de receptiv prin complexitatea poetico-muzicală a genului. Aproape fiecare dintre marii compozitori de operă are, în anii de ascensiune romantică, o contribuție proprie, lăsînd cale deschisă urmașilor. Cale deschisă și pilduitoare. Iată-l pe Weber, găsind în universul satului german farmecul autentic al ländlerelor ce-i vor înlesni descrierea ambianței în care se desfășoară povestirea despre vînătorul Max, inspirată din străvechi märchen-uri șoptite la gura sobei. În simplitatea lor, nu prea îndepărtată de melodii haydniene sau mozartiene, asemenea dansuri nu se constituie doar ca un decor cu culori artizanale, ci devin dimensiunea realității în alcătuirea dramaturgiei operei. Reflexul melodiei populare îi sugerează și liniile grațioase ale portretelor unora dintre personaje, reunind în imagini echilibrul de nuanțe al miniaturilor poetice, păstrînd neîntinată voioșia cuceritoare a caracterelor, așa cum este acea jucăușă Ännchen, cu melodii descinzînd din fermecătoare lieduri, foarte apropiate de cîntecele folclorice.

Ecourile acestor „cadraje" naționale, oglindind atitudinea compozitorului, poziție declarată de prețuire a fondului artistic național, se păstrează și în creații ale generației următoare, nu numai la Lorzing sau Nicolai, în comediile lor, ci chiar la titanul dramei muzicale, Wagner. Balada-operă a sa, *Olandezul zburător*, este încărcată de semnificațiile legendelor vechi, animate de melodii cu pregnantă amprentă etnografică. Astfel ne apar cîntecele fetelor torcătoare, cu refren de dans, pe care maestrul de la Bayreuth nu se sfiește să le plaseze în centrul atenției spectatorului, simetrică pagină corală cu cea a cîntecelor vînă-

torești din *Freischütz*. Tot din aceeași idee a autenticității cadrului — al adevărului ambianței reale ce va fi confruntată cu fantasticul — se ivesc și dansurile animate ale marinarilor, în ultimul act, impresionant tablou de viață și bucurie a poporului, redat prin teme specifice mediului rustic.

Nu este străină de această filiație, ce devine o trăsătură stilistică pregnantă, nici opera italiană care, tocmai prin justa prețuire a tradiției canzonetelor, romanțelor, serenadelor și dansurilor napolitane — sau ale altor regiuni ale Italiei — își impune vigoarea unui profil național cu totul nou în configurația culturilor romantice. Exemplele de înrudire a melodiilor italiene din opere cu acest domeniu inspirator sînt extrem de numeroase, nefiind străine nici de acea atît de subliniată accesibilitate pe care o cultivă atît Rossini și Donizzeti, cît și Bellini sau Verdi. Un model tipic — aparținînd unei perioade de maturizare a teatrului italian — poate fi canzoneta Ducelui din *Rigoletto*, ilustrînd această apartenență la tradiția muzicii populare, nu numai prin intervalică sau prin formulele ritmice, ci chiar prin specificitatea expresiei unei cantabilități în spirit napolitan.

În fine, pentru a încheia această fugitivă panoramare a prezenței muzicii populare chiar în cadrul unor școli componistice naționale de mai veche tradiție, merită amintit că din același fond își primește seva și modalitatea de caracterizare poetico-muzicală și melodica creatorilor francezi, valorificînd maniera elegiacă a cîntecelor medievale și a bergeretelor, nu numai în mai simplele opere comice, ci și în ansamblul unor partituri mai ample. Așa cum o face Thomas, în romanța lui Mignon, sau Gounod în al său *Faust*, imaginînd prima parte a ariei Margaretei ca

o simplă romanță nostalgică, o „aubade" despre iubirea regelui din Thulé.

Tărîmul înnoirilor, al descoperirii expresiei specifice poporului pe care îl reprezintă artistul, este însă mai propriu acelor școli componistice care, în anii secolului al XIX-lea, de-abia își definesc personalitatea. Aici, simpla preluare a marii tradiții — fie că este vorba de forme, armonie și ritm, fie că este cazul cultivării unor anumite genuri — nu ar fi oferit șansa unei autentice afirmări. Cu atît mai mult cu cît școala tradiției presupune generații de-a rîndul, pînă la obținerea manifestării originale, problemă greu de descifrat chiar pentru reprezentanți de seamă ai muzicii germane, italiene sau franceze. Epigonii, chiar cei cu un real talent, figurează în noile culturi naționale drept reprezentanți ai „importului", nu devin stîlpi ai noilor culturi și, prin aceasta, se supun unei firești uitări.

Vorbind despre situația artistului și misiunea sa în societatea secolului — căci ideea de misiune apare drept dimensiunea necesară în acest cadru de afirmare —, analizînd vîrtejurile devenirilor ce vor conduce sau nu la potențarea culturilor naționale proprii, Mihail Ivanovici Glinka aprecia drept exemplară opțiunea stilistică a lui Weber. Nu ca o cale de imitat, ci ca o posibilitate de orientare pilduitoare. La puțină vreme după *Freischütz*, Glinka demonstrează cele spuse prin crearea primei opere naționale ruse. Este un gest deliberat, demonstrativ, o acțiune menită să determine traiectoria întregii școli ruse. Ideea este, în timpul acela, nouă, prin cuplarea a două argumente decisive — *subiectul inspirator*, evocînd evenimente ale istoriei luptei poporului rus împotriva cotropitorilor, în vremea cnezatului lui Minin și Pojarski, și *modalitatea*

de implicare a muzicii slave în exprimarea dramaturgiei prin nuanțe proprii. Satul, cu obiceiurile și tradițiile străvechi, apare aici în diversitatea coloristică a sărbătorii nunții, cu cîntece și obiceiuri direct preluate din practica folclorică. Surprinzător acest mod de orientare spre mediul satului, de evitare a fondului popular de circulație citadină, prin care Glinka intuiește — mult înaintea specialiștilor care vor demonstra aceasta — că autenticitatea este strîns legată de mediu, că acest mediu este mai pur în viața săteanului, decît în vîltoarea civilizației orășenești. Deci, de la prima încercare, școala națională rusă descoperă această deosebire esențială, optînd pentru autentic.

Glinka nu este însă un artist care trăiește izolat de contemporaneitate. Nu a apreciat doar ideile lui Weber, așa cum nu a rămas insensibil nici la puterea de expresie a cantabilității vocale italiene. Dar influențele acestea, normale pentru un început de drum, vin să se adauge, nu să determine stilul său personal. Iată de ce cîntecul Antonidei din *Ivan Susanin*, exprimîndu-și bucuria iubirii cu nuanțe pline de sensibilitate, are în simplitatea structurilor sonore, în pregnanța ritmică și limpezimea motivelor, trăsături ce-l învecinează cu Änchen din *Freischütz*. Totodată însă, substratul expresiv reflectă un alt fond intonațional : mediul reprezentat de Antonida. Dar, exemplele stilistice observate pînă acum la Glinka — inclusiv cultivarea cantabilității italiene — nu fac să pălească forța cu care se evocă domenii de poezie populară rusă cîntată, pline de bogate sugestii naționale. Rezonanțele vechilor biline străbat în avîntul melodic al mărețului monolog rostit de Ivan Susanin cu o pregnanță de un patetism aparte, zugrăvind în tonuri pline de pulsul adevărului semnificația simbolică a patriotismului omului din popor. În acest monolog se află, în germene, întregul viitor al ope-

rei istorice ruse, poate chiar mai mult, nucleul întregii școli naționale.

Lumea strălucitoare a fanteziei basmelor populare ruse și-a găsit, tot în gîndirea lui Glinka, prima tălmăcire romantică. Povestea lui Ruslan și Ludmila — nu atît de depărtată în simboluri de cea a lui Tamino și Pamina — este o neîncetată desfășurare de desene și imagini populare, măiestrit prelucrate în viața lor melodică. Mai mult decît în partitura sa precedentă, aici, Glinka se poate compara cu oricare alt compozitor contemporan lui, prin stăpînirea meșteșugului îmbinării sunetelor, prin bogăția soluțiilor proprii operei fantastice. Cu asemenea mijloace, Glinka nu rămîne doar un inițiator de drum în școala națională, ci aduce lumii darul neprețuit al frumuseților artei populare ruse, ridicate la rangul de giuvaer fără preț. Basmul muzical și opera istorică, mai bine zis feeria și „opera bilină", reprezintă pentru urmașii săi punctul foarte înalt de la care pleacă gîndirea estetică a culturii muzicale ruse, în efortul de a răspunde contemporaneității cu un glas capabil să cînte versurile lui Pușkin. Sînt răspunsuri pe care le întîlnim apoi în suita de creații dramatice ale compozitorilor ruși, de la *Rusalka* la *Oaspetele de piatră* a lui Dargomîjski (fără a ocoli micile miniaturi dramatice pe versuri pușkiniene), pînă la epopeea eroică a Kneazului Igor, cu care Borodin adaugă noi aspecte teatrului național liric. Este acea trăsătură specifică mai ales operei ruse în care aria de investigare este lărgită spre cuprinderea unor trăsături expresive prezente și în folclorul altor popoare (poate și aici *Jota aragoneză* a lui Glinka fusese un început), rezultatul fiind o cît mai veridică ilustrare a atmosferei expresive în spectacolul muzical scenic. Exemplare sînt astfel trăsăturile particulare

ale unor secvenţe cu specific etnografic pregnant — dar nu pretext exotic —, din tabloul „taberei polovţienilor" creat de Borodin cu o fantezie coloristică ce îşi trage seva din motive populare orientale, sau schiţele miniaturale ale personajelor epizodice ale poemului dramatic despre *Sadko* de Rimski Korsakov. Sonorităţile grave, cu arcade ample, sugerează climatul melodic al muzicii popoarelor nordice (oaspetele Vareag), în timp ce ritmica punctată, periodicitatea repetărilor intervalice şi spiritul cantabil caracterizează imaginile lumii meridionale (oaspetele Veneţian), pe care Rimski Korsakov, excelent orchestrator, le imaginează cu efecte timbrale ce dovedesc fina cunoaştere a creaţiei populare oglindind subiectul ales pentru suita de portrete. Nici Musorgski, în tablourile poloneze ale lui *Boris Godunov,* în dansurile persane ale *Hovanscinei* nu se îndepărtează de acest preţios filon imagistic, în care originalitatea se îmbină cu adevărul expresiei, în confluenţa elementelor ce-i alcătuiesc dramele muzicale populare.

Ceea ce se observă ca o trăsătură caracteristică a evoluţiei operei ruse, exponent principal al romantismului şcolii naţionale, poate fi recunoscut ca opţiune şi în creaţiile altor compozitori ai secolului al XIX-lea, reprezentanţi ai culturii cehe, ungare sau poloneze. Nu este o întîmplare faptul că Smetana, plasînd acţiunea scînteietoarei sale comedii muzicale *Mireasa vîndută,* într-un sat din Boemia, apelează la ritmurile dansurilor naţionale pentru scene de ansamblu sau dezvăluie resursele de particulară expresie ale sonorităţilor limbii cehe în sublinierea trăsăturilor melodiilor vocale, pornind de la specificitatea cîntecelor populare reinterpretate componistic fără a fi deformat modelul inspirator. Reîntîlnim aspecte

similare la polonezul Moniuszko, prin multitudinea melodiilor mîndre ale mazurcilor, depăşind influenţele puternic exercitate asupra lui de operele verdiene, stabilind un climat patriotic în redarea acţiunii eroilor dramei *Halka,* sau comediei *Conacul cu stafii.* Plecînd tot de la dorinţa creării unui teatru naţional viabil, acceptînd tiparele italiene — mai ales cele verdiene — pentru alcătuirea unei opere cu subiect istoric, Erkel Ferenc se avîntă, în unele secvenţe ale partiturii lui *Bank Ban,* în iureşul cîntecelor patriotice revoluţionare, provenite din sugestiile acelor cîntece ostăşeşti numite „verbunkos".

Nu este alta situaţia nici în profilul primelor opere româneşti ale sfîrşitului de secol XIX, moment de maturizare a unei şcoli componistice ce îşi aflase destul de greu calea spre afirmare, desprinzîndu-se treptat de multiplele influenţe exercitate de cultura europeană. Şansa este oferită şi aici — ca în majoritatea cazurilor amintite — de apelarea la subiectul istoric, cel mai propriu pentru implantarea unei muzici naţionale justificată artistic. Dacă nu ne aflăm la stadiul de evoluţie pe care îl vom observa mai tîrziu — şi nu numai în şcoala românească, ci pretutindeni în culturile naţionale tinere —, vădind specificitatea fondului folcloric în substanţa întregului act creator, totuşi în domeniul operei istorice se rostesc cîteva opinii ferme, definite stilistic. Primele încercări — cum ar fi tabloul dramatic *Mihai Viteazu înaintea bătăliei de la Călugăreni* a lui I. A. Wachmann sau *Petra* de George Stephănescu — pregătesc drumul pe care va păşi, cu mai mulţi sorţi de reuşită, Eduard Caudella. Alegîndu-şi ca subiect un erou al istoriei, Petru Rareş, Caudella îi creează portretul cu autenticitatea fervorii patriotice a anilor următori luptei pentru Independenţă. Stăruie în memoria

spectatorului *Balada*, prin care Petru evocă chipul legendar al lui Ştefan cel Mare, străbătută de intonaţii de cîntec popular patriotic. Dar mai ales reţinem din această primă importantă partitură românească romantică momentul emoţionant al ridicării poporului, sub îndemnul lui Petru, intonînd un cîntec simbolic — „cîntecul răsăritului de soare" — în care pulsează cu şi mai multă forţă spiritul libertar al melodiilor haiduceşti străvechi.

Indiferent de deosebirile stilistice, este cert că arta melodiei operelor romantice — şi nu numai arta melodiei, ci întreaga structură a dramaturgiei lor — a cunoscut un excepţional de puternic avînt prin fuziunea substanţei expresiei muzicale cu fondul cîntecului popular. Dacă nu se poate încă vorbi — în întregime — de o cultivare a fondului autentic folcloric, la nivelul oferit cunoaşterii compozitorilor secolului XX de către cercetarea sistematică, neîndoios însă că realizările şcolilor naţionale romantice sînt temelia solidă pe care se edifică valori ce reprezintă veritabile înnoiri ale limbajului operei. Prin această nobilă sinteză între marea tradiţie folclorică şi gîndirea componistică, teatrul muzical romantic şi, implicit, melodia romantică, au primit vigoarea fără de care frumosul nu poate trăi în inima şi sufletul omului. Se simte însă aici că revelaţia domeniului naţional, prin folclor, nu are doar forţa de a impune personalităţi cu valoare originală în momentul istoric restrîns la cîteva decenii. Experienţele componistice, validate de asemenea reuşite, stabilesc şi o importantă cale de evoluţie în viitorul muzicii, la pragul secolului următor. În aceasta rezidă, cum observa Constantin Brăiloiu, „...rolul decisiv în întregul său, al şcolilor naţionale, privind destinul muzicii culte a Occidentului ; şi asupra acestui rol trebuie să insistăm, cînd le judecăm valoarea. Prin prospeţimea sensibilităţii lor artistice, atît

de nouă, ca şi prin considerabila cantitate de neaşteptate sugestii pe care le propun, şcolile naţionale au revitalizat o artă venerabilă dar foarte aproape de epuizare. Fără ele, Brahms, epigon ascultător, nu ar fi acordat vreo importanţă vechilor moduri, nici nu şi-ar fi aplecat urechea la cîntecul corurilor din Alpi... Iar *Pelléas* nu ar fi devenit ceea ce este..."

Arta declamației melodice

În suita de portrete ale galeriei marilor personalități romantice, Modest Petrovici Musorgski apare ca un caz singular, cu trăsături speciale ale configurației sale stilistice. Pe de o parte, el este primul compozitor al școlii naționale ruse care s-a format pe de-a-ntregul — autodidact fiind — la lumina iradiată de creația populară, asimilînd folclorul cu o profunzime ce determină un nou orizont al spiritului național. Pe de altă parte însă, contrar aparenței izolări determinate de consecvența ansamblului concepțiilor sale artistice în domeniul teatrului muzical (într-o perioadă în care secolul al XIX-lea era caracterizat de zone complexe de influențe stilistice) el devine promotorul unei viziuni determinante pentru opera rusă și pentru compozitorii ce i-au urmat. Ajungînd la crearea unui nou gen de teatru liric — drama muzicală populară — el devine, ca și Wagner în domeniul dramei muzicale germane, un reprezentant culminativ al romantismului în apogeu. Tipologia stilistică a artei sale, specificitatea expresivității în domeniul declamației melodice, îl proiectează printre muzicienii a căror creație aparține contemporaneității prin tendințe, dar totodată viitorului prin consecințe. Este rezultatul nu numai al unei geniale intuiri privind necesitățile estetice ale timpului său, ci și oglindirea unor consecvente convingeri asupra rolului artei

față de om și societate. Ca și mulți alți artiști ai secolului său — poate într-o oarecare măsură determinat și de efervescența gîndirii romantice stimulată de personalitatea criticului Stasov — Musorgski își explică adesea opțiunile, atitudinile. „Reproducerea artistică a frumuseții în sine — mărturisea el —, în sensul propriu-zis al noțiunii, este o grosolănie copilărească, un prim stadiu al copilăriei artei. Să descoperi trăsăturile delicate ale naturii umane, ale grupurilor alcătuite de oameni, să prospectezi cu îndărătnicie acest teren virgin și să-l cucerești, iată veritabila misiune a artistului. Să mergem spre o lume nouă ! fără a ne teme de furtuni, de stînci și prăpăstii, spre o lume nouă ! Omul este un animal social și nu ar putea deveni altceva ; în grupările umane, asemenea individului, există subtile trăsături de caracter care scapă observației, care nu au fost niciodată atent privite ; să le descoperi și să le studiezi, prin lecturi, observații și intuiție, să le surprinzi în întregimea fondului lor particular și să dăruiești apoi oamenilor o hrană sănătoasă și consistentă, pe care nimeni încă nu a atins-o vreodată, iată o sarcină ! Cît poate fi de minunat !"

Ce este într-adevăr caracteristic pentru creația sa ? În primul rînd, se poate vorbi de o altă concepție asupra rolului expresiv al esenței muzicii, *melodia* ca o artă a vorbirii muzicalizate, sensibilizate de trăsăturile expresive ale limbii naționale. Acest muzician autodidact s-a format urmînd exemplele marilor săi înaintași — Glinka, Dargomîjski —, care îi aduseseră certitudinea posibilității de existență a unui teatru muzical rus ; se adaugă neîndoios experiențele compozitorilor generației sale, acea generație ilustră cunoscută sub simbolicul nume al „grupului celor cinci" sau „mănunchiul puternic", generație care a urmărit, diferențiat desigur, realizarea unui ideal de creație na-

ţională nu numai în operă, ci în ansamblul tuturor genurilor existente, de la miniatură la viziunea amplă vocal-simfonică. Nu numai lucrările destinate scenei, ci întreaga operă a lui Musorgski reflectă această orientare, sub semnul unei intime legături cu cîntecul popular. Regăsim aceleaşi trăsături în celebra „baladă a puricelui" sau în ciclurile sale de melodii ruse. Uneori, chiar, se stabilesc asemănări de mijloace expresive, trăgînd o linie stilistică unificatoare între simplul cîntec de leagăn — cum ar fi evocarea doicii în miniatura vocală „Niania" din *Colţul copiilor* — şi melodii privind acelaşi subiect în marea dramă *Boris Godunov*. Nuanţele se aseamănă prin comunitatea fondului inspirator, fie că este surprinsă, în „Niania", o melodie curgătoare plină de duioşia copilăriei, în cîteva trăsături esenţiale ale cîntului, tipic ruseşti, fie că se imaginează un tablou de caracter atunci cînd Doica Xeniei încearcă să o înveselească pe fiica ţarului, tot evocînd frînturi de imagini aparţinînd unui univers de limpede simţire, asemenea vechilor şi simplelor legănări venite din străbuni.

Dar, în drumurile de pribegie care l-au purtat pe Musorgski pe meleaguri ale patriei sale, compozitorul nu a auzit doar numeroase cîntece populare, cărora le-a descoperit cel dintîi farmecul plin de prospeţime. Artistul priveşte această lume, pătrunde înţelesul firii oamenilor, trăsăturile lor de caracter, modul de a acţiona, singuri sau în grup, urmărit de ideea autenticităţii exprimării, pe care nu o găseşte în partiturile predecesorilor sau contemporanilor. „Iată gîndul care mă frămîntă — îi scria el lui Stasov — : Ivanii şi mai ales Iaroslavul lui Antokolski, Plutaşul lui Repin şi — nu în cele din urmă — copilul rahitic din Păsărarul de Perov... de ce toate aceste chipuri trăiesc ca şi cum ar exista aievea în faţa noastră, în carne

şi oase, atît de firesc încît te întrebi fără să vrei «Iată cum aş dori să văd» ? Şi de ce nu putem găsi şi noi, în muzica nouă, aceeaşi expresie, în pofida atitor calităţi pe care le are ea ? De ce mi se spune, ascultînd-o : «Ah! da, credeam că... etc». Explicaţi-mi aceasta, vă rog ! Dar nu-mi vorbiţi de limitele artei ; nu cred în asemenea limite, căci limitele în artă, în crezul artistului, înseamnă acelaşi lucru cu imobilitatea. De fapt, dacă un admirabil creier n-a găsit calea cea bună spre libertate, înseamnă că un altul, chiar mai puţin înzestrat, nu o poate găsi la rîndul său ? Atunci, unde sînt limitele... ?"

Fascinant drumul pe care se angajează Musorgski, în depăşirea acestor limite ce păreau de netrecut. În primul rînd prin simplitatea soluţiilor, ca şi prin firescul selecţiei ce nu neagă trecutul dar îl îmbogăţeşte. Observă oameni şi caută corespondenţele lor muzicale, caracterologice, în melodiile cîntate de ei, considerate pe drept cuvînt la fel de expresive ca şi manifestările poetice sau plastice. Fără a le reda întocmai — procedeu folosit parţial de un Glinka sau un Dargomîjski, e adevărat, cu decenii în urmă — compozitorul a imaginat melodii „în spirit" autentic popular, cu mare forţă de sugestie. Astfel se perindă, de-a lungul desfăşurării capodoperei sale, *Boris Godunov*, chipuri ce trăiau aievea în vechea Rusie. Crîşmăriţa de la hanul unde poposeşte falsul Dmitrii fredonează un asemenea cîntec, schiţînd o autentică ambianţă etnografică, cu ritmuri săltăreţe şi accente de fermecătoare spontaneitate, cu nimic asemănătoare aşa-ziselor arii de operă. În acelaşi tablou, un alt personaj, călugărul răspopit Varlaam, aduce dimensiunea expresivă a mujicului ce rătăceşte dintr-un loc într-altul, intonînd o melodie asemănătoare celor cîntate de plutaşii de pe Volga. În schiţa de portret creată de Musorgski, prin soloul lui Varlaam, „Cînd eram la Kazan",

străbate puternic parfumul multor imagini de neîndoioasă expresie populară. De la documentul folcloric inspirator — care în acest caz a existat realmente, mărturisit de însuși compozitorul — la imaginea elaborată măiestrit, drumul este desigur lung, dar nu alterat de prelucrări estetizante, menite să menajeze spectatorul obișnuit cu cantilenele italiene și decorurile convenționale. Robustețea motivelor uimește prin laconismul formulării lor, structura periodicității frazelor nu respectă simetriile perfecte ale clasicilor, ci preferă alternarea rondoului popular, la acestea adăugîndu-se un timbru vocal particular, propriu subiectului descris — un om simplu venit de pe cărările noroioase ale pribegiei, căutîndu-și norocul, cîntînd cu glasul său grav cîntecele strămoșilor săi, învățate nici el nu știe cînd, pulsînd de vigoare și bucuria simplă a vieții.

Fondul sonor al vechilor biline, în care glasul se aliază sonorităților limbii ruse, este temelia pe care se edifică cele mai surprinzătoare și înnoitoare contribuții aduse declamației *arioso* musorgskiene. Ne aflăm în stadiul de maturizare a ideilor promovate deja de Glinka, un nivel superior în care relația muzică-poezie se identifică cu expresia națională, scop mereu prezent în căutările lui Musorgski, urmărit cu luciditate. „Știți deja că în *Boris* am realizat scene ale vieții poporului" — îi scria el lui Stasov, supunînd aprecierilor acestuia nu numai scopul ci și rezultatul artistic obținut. „Dorința mea este acum de a prezice, iar ceea ce prezic este *melodia vieții însăși*, și nu cea a clasicismului. Lucrez asupra vorbirii omenești. Cu prețul a destule greutăți reușesc să definitivez un tip de melodie provenind din această vorbire. Am reușit să forjez în melodie recitativul... Aș numi de bunăvoie această

melodie tipică o melodie bine gîndită. Munca mea mă bucură. Intr-o zi, pe neașteptate, cîntecul acesta nou se va ridica împotriva melodiei clasice (astăzi atît de desuetă), inteligibil, pe înțelesul unuia și al tuturor. Dacă reușesc, voi deveni în artă un învingător — și trebuie să reușesc!" Tipologia nouă despre care vorbește artistul se dezvăluie bogată în aspectele configurației sale, proprie a transmite sentimente și situații dramatice extrem de deosebite. Pimen, călugărul scriind în singurătatea chiliei sale letopisețul care cuprinde istoria țarului Boris, rostește cuvintele cu un calm melodic de baladă, înconjurat de culorile tainice și umbrite ale corului bărbătesc ce intonează în surdină vechi cîntece de mănăstire. Dimensiunea temporală a acestui moment în care prind viață vechile pagini de cronică, realizată prin apelul la rezonanța psalmodierii — decor sonor sugestiv — la care se adaugă declamația lineară a vocii călugărului, stabilește diferența între *consemnarea* faptelor, *meditația* asupra semnificației lor și *contrastul trăirii* dramei de către eroii principali ai operei. Contrast obținut de Musorgski prin incizia de vitalitate — melodică și timbrală — a remarcilor făcute în șoaptă de Grigorii Otrepiev, care transformă în proiect de acțiune faptele aflate din letopisețul lui Pimen. Trecutul, prezentul și viitorul, într-o imagine simbol, sugerînd dinamica evenimentelor, ne apar zugrăvite cu o neobișnuită veridicitate, ce nu a pălit de-a lungul anilor.

Dintre eroii acestei drame, cel care este înzestrat de compozitor cu cea mai diversă nuanțare este poporul. Musorgski își realizează dorința de a aduce în centrul povestirii masa aceasta de oameni pe care o înțelegea ca un cumul de sentimente și emoții particulare. Prin aceasta nu intenționează să creeze doar un tablou de epocă, fundal al narațiunii. Soluțiile premergătorilor săi, chiar cele

adoptate de Verdi în operele sale istorice, nu i se par suficiente pentru integrarea masei populare în contextul acțiunii. Modalitatea este variată prin solicitarea întregii mase corale, pe compartimente diferențiate ca timbru vocal, sau prin sublinierea unor anume stări sufletești în personaje simbolice. Iată unul dintre cele mai impresionante momente ale operei — finalul în care este adus în plan principal un asemenea simbol prin cîntecul Inocentului. Spectator al istoriei, Inocentul exprimă mai bine ca oricine sentimentul tragediei țarului, izolat de popor. Plînsul său nu este o nuanță dintr-un ansamblu de imagini ci concluzia semnificativă a tuturor faptelor. În negura timpului, în subînțelesul letopisețelor, cîntecul Inocentului străbate ca un amar bocet, trist gînd al artistului ce a cunoscut și înțeles adevărata viață a poporului său. Nu este exagerat să căutăm corespondente expresive între nuanțele acestei melopei sfîșietoare, în discreția rostirii ei, și tonurile de o cromatică la fel de grăitoare a picturilor lui Rubliov. Ceea ce dorise să realizeze Musorgski devine aici o sinteză ce depășește epoca, singulară în perfecțiunea suprapunerii idealului cu reușita artistică.

Echilibrul cu acest personaj singuratic, în asamblarea elementelor de frescă social-istorică, este creat prin marile momente vocal simfonice în care corul populează scena cu chipuri ce se contopesc în imaginea unică a eroului colectiv. Simbolică astfel este deschiderea operei cu o largă panoramizare prezentînd situațiile complexe, uneori contradictorii, ale atmosferei ce precede încoronarea lui Boris. Poporul așteaptă, cu o nădejde ce nu-și află sprijin în liniștea solemnă a momentului, sosirea noului țar de la care nădăjduiește dreptatea. Înșelătoare așteptare, descrisă de Musorgski în dialogul dintre mulțime și Pristavnic, care comandă cîntecele de slavă adecvate solemnității, strecurînd printre cuvintele sale amenințări și ocări. Două stiluri melodice, reprezentînd două ipostaze caracterologice, se înfruntă, desfășurarea muzicală indicînd cu pregnanță adevărul pe care compozitorul dorește să-l arate. De o parte sărăcimea, cu cîntecul ei declamatoriu din care străbat replici ironice sau temătoare ; de altă parte, semeția grupului de boieri, însoțiți de un cîntec „în stil", pompos, potrivit primirii oficiale. Între aceste categorii opuse social și temperamental (cu o vădită afecțiune a compozitorului pentru masa poporului) se situează glasul incisiv al Pristavnicului, asemenea loviturilor de bici. Imaginea este multicoloră, măreață pe alocuri, impresionantă prin dimensiuni și, cu atît mai expresivă în reliefarea cîte unei voci soliste — boierul Șuiski, cîntînd gloria noului țar ; Boris, împărțit între glorie și frămîntare ; Inocentul, reproșul viu și anonim, aducînd în ambianța sărbătorii solemne amintirea neștiutei crime care a deschis calea spre cucerirea ambițioasă a puterii.

Bineînțeles, sinteza declamației melodice musorgskiene, pe care de-abia deceniile ce au urmat premierei aveau să o pună în valoare prin totala ei noutate, este cuprinsă în crearea celui mai puternic relief al dramei — personalitatea eroului principal, țarul Boris. Drama sa, profund omenească în viziunea artistului, capătă aspecte diferite expresiv, reflectînd ipostazele psihologice în care se află personajul. Ipostaze net diferențiate, oferind trei chipuri în care, dacă trăsăturile se suprapun, caracteristicile apar deosebite, completîndu-se. Prima apariție, la încoronare, este plină de legendara măreție a splendorilor atotputerniciei țarului ; tonurile melodiei declamatorice sînt autoritare, monumentale. Pare că destinul și-a încheiat drumul la acest pisc de apoteotică împlinire. Dar este de-abia

începutul unui lung drum, spre osîndă. Cea de a doua ipostază a eroului este aceea a frămîntărilor țarului, covîrșit de remușcări, conștient de neputința sa în cîrmuirea unei țări jefuite de boieri și bîntuită de secete și molime. Este interesant de urmărit aici, în marea scenă a Monologului, pagină antologică a istoriei operei, cum compozitorul dă o interpretare de mare subtilitate fiecărui cuvînt. De fapt, în elaborarea libretului compozitorul își asumase misiunea de a crea imaginile literar poetice adecvate, prin propriile sale forțe, slujindu-se de surse documentare autentice (*Istoria imperiului rusesc* de Karamzin) și de viziunea epopeică a dramei lui Pușkin (*Adevărata calamitate care s-a abătut asupra Knezatului Moscovei în timpul Țarului Boris și al lui Grișka Otrepiev*). Alesese, după numeroase versiuni, cele mai semnificative nuanțe, mai aproape de limbajul cronicilor și de cel vorbit, urmărind o exprimare sonoră care să atingă maxima forță prin cînt. Mai puțin teatral în tehnica de întocmire a dramei literare decît Wagner, el nu este însă lipsit de abilitatea omului de teatru. Doar că, în viziunea sa, numai rezultanta finală contează, muzica determinînd interpretarea plenară a textului. Revenind la Monolog, se poate observa astfel cum cuvinte simbol sînt anume gîndite sonor : „Moartea", „Înfricoșarea", „Sufletul", „Iertarea" apar evidențiate de succesiuni intervalice și ritmice cu rezultat expresiv precis, conducînd spre culminații ale liniilor melodice ce descriu frămîntările lui Boris. Imaginea acestei culminații — groază și nebunie, frică și deznădejde — atinge în sclipirile de haos ale viziunii însoțită de clopote accente cutremurătoare, epuizante. Încheierea monologului, după intensa zbuciumare descrisă, nu înseamnă însă punctul final al tabloului. O perspectivă neașteptată se ivește în fața spectatorului — țarul înfrînt în lupta dusă cu propriile zbateri

sufletești, îngenunchind și cerînd mult nădăjduita iertare. Din substratul melodiei se simt, sub pulsul din ce în ce mai slab al ritmului, ecouri de litanie, însoțind plînsul lui Boris, așa cum, în mănăstire, scrierea faptelor sale de către Pimen este înconjurată de muzica umbrită a corurilor.

La capătul dramei, ultimul mare solo al țarului este luminat de o altă imagine — viitorul. Stăpîn pe destinul său, în momentul în care și-a înțeles sfîrșitul, el dă acestui viitor o dimensiune generoasă, prin cuvintele adresate fiului. Frămîntările, care s-au topit în liniștea premergătoare morții, sînt fantasme pe care ar dori să le înlăture din viața urmașului. Adresîndu-se acestuia, Boris rostește cu calm, cald, cuvintele, în fraze de largă respirație melodică. Am putea acum să îl asemănăm pe Boris cu acel bătrîn Pimen, scriind pentru viitorime, cu grijă părintească, nu cu groază. Treptat, aceeași depănare sonoră, amintind de vechile bîline, pătrunde în nuanțarea cîntului său. Este o lentă desprindere de prezent, de acțiunea propriu-zisă. Se deschide o altă perspectivă în fața spectatorului, chipul lui Boris apropiindu-se de imaginile stilizate ale vechilor hrisoave, cu ecouri de cînt pierdut în vremuri străvechi. Prin „scena testamentului", el apare ca o figură descrisă de letopisețele păstrate în tainele mănăstirilor, mai aproape de simbol decît de realitate.

Consemnînd aceste elemente ce caracterizează dramaturgia capodoperei musorgskiene, nu epuizăm toate trăsăturile muzicale și teatrale cuprinse în ea, aparținînd altor personaje sau unor secvențe epizodice. Dacă acestea sînt totuși imagini secundare ale dramei, cerute de necesitățile arhitectonicii unei fresce istorice, pregnanța lor nu poate fi neglijată, în analiza și înțelegerea lumii pe care Musorgski a voit să o creeze. Mai interesant apare însă

această orientare spre epopeea istorică în modul de realizare a istoriei revoltei Streliţilor, în timpul cînd Rusia se pregătea să devină acea mare putere modernă, sub conducerea lui Petru I. *Hovanscina*, ultima creaţie a compozitorului, finalizează trăsăturile stilului său în direcţia autenticităţii dramei muzicale populare. Un adevărat peisaj preimpresionist — ceea ce vor recunoaşte dealtfel chiar Ravel şi Debussy — precede acţiunea, creînd climatul evocării. Este magistrala panoramă a ***Preludiului*** ce descrie simbolicul răsărit al soarelui pe rîul Moscova, cu un flux de imagini cu largă cuprindere, reunind mozaicul de motive într-o variantă cromatică a culorilor timbrale.

În locul confruntării de sentimente romantice (deşi pasiunea ca mobil al unor acţiuni individuale nu lipseşte) artistul doreşte să dăltuiască în imagini de duritatea granitului un basorelief de chipuri puternice, luptînd fără milă şi fără slăbiciune. Din multitudinea de simboluri care se desprind din dramă, apare covîrşitoare, mai pregnantă decît în *Boris*, perspectiva temporală gîndită de artist. *Prezentul* este pretutindeni, în cuvintele rostite slugarnic de Pristavnic sau în mîndria lui Hovanski, în petrecerile cu dansuri luxuriante, aduse din îndepărtata Persie, sau în pătimaşa iubire a Marfei, în fanatismul lui Dosiftei... Este acea veche Rusie însîngerată şi plină de suferinţe pe care artistul o vedea însă şi în jurul său. *Viitorul* capătă însă dimensiuni surprinzătoare, suprapunînd două ipostaze diferite — nimicirea şi evoluţia. Nimicirea, în finalul epopeic al dramei este tot o „prăbuşire a Walhalei" — mănăstirea rascolnicilor, cuprinsă de flăcări, se mistuie în sunetele solemne ale cîntului călugărilor. Nu dispar cu ea doar iubirea Marfei şi ambiţia lui Dosiftei, se destramă o lume, o întreagă epocă sortită pieirii. Nu prin sabie, aşa cum murise ucis Hovanski, ci prin foc, prin nimicire totală. Evoluţia o întrevedem într-o imagine muzicală simbolică. Pe lîngă palatul în care stau înfricoşaţi uneltitorii răscoalei, trece oastea tînărului Petru I, acel ţar care avea să aducă Rusiei marea forţă a propriilor sale idealuri. Îl auzim, acest viitor, sugerat de o muzică simplă, avîntată, nuanţă de lumină într-un peisaj învolburat.

Intuind atît de pregnant trăsăturile unei adresări muzicale în care declamaţia melodică înseamnă nuanţarea glasului în dimensiunile vorbirii şi cîntului popular, Musorgski a atins un nivel artistic de originală expresivitate, nu pe de-a-ntregul înţeleasă de contemporani. Artistul nu şi-a bazat exprimarea în operă doar pe dimensiunea vocală. Spiritul său inovator trece şi dincolo de imaginile corale sau solistice, dincolo de anumite momente dramatice izolate sau de anumite pagini orchestrale. El pătrunde în întreaga poetică muzicală a sa, depăşeşte creaţia scenică, devenind propriu şi muzicii instrumentale sau vocale, element definitoriu al unei noi concepţii despre muzică şi oameni. Măreaţa panoramă a răsăritului soarelui, care precedase deschiderea *Hovanscinei*, rămîne una dintre cele mai uimitoare demonstraţii de noutate melodică, capabilă să sugereze imagini şi sentimente. Musorgski, cîntăreţ şi poet al poporului, creînd o lume, nu s-a îndepărtat de cei de la care a învăţat să cunoască viaţa. Gestul său înseamnă iubire şi devoţiune, ideal mai presus de ambiţia succesului, noutate fără balastul inovaţiei demonstrative. Este de fapt gestul tuturor artiştilor care au creat pentru contemporanii lor, special pentru aceştia, oferindu-le o interpretare filosofică a existenţei lor, unind trecutul cu prezentul, în simbolul adevărului către care tind mereu. O asemenea operă rămîne pildă urmaşilor, o pildă care înseamnă totodată ecoul în timp al geniului. Fără moarte sau uitare.

Împlinirea melodiei romantice

În penultimul an al vieții sale, după ce dăruise lumii atîtea pagini de necontestată valoare, aparținînd simfonismului și teatrului romantic rus, Piotr Ilici Ceaikovski scria în *Jurnalul* său de însemnări următoarele cuvinte care explică deosebit de convingător gîndurile sale de artist în domeniul operei : „Cum se scrie o operă ? Ceea ce compozitorul poartă în inima sa trebuie să iasă la lumină cînd compune. Am ales întotdeauna acele librete ale căror personaje sînt pline de viață și trăiesc aceleași sentimente ca și mine. Nu am căutat niciodată originalitatea în sine și, într-o oarecare măsură, activitatea Grupului celor cinci și-a marcat influența asupra mea. Muzica italiană, pe care o iubesc încă din copilărie, Glinka, pe care l-am apreciat întotdeauna foarte mult — ca să nu mai vorbesc de Mozart —, toate acestea au exercitat asupra imaginației mele puternice atracții. Totuși, cred că s-ar greși dacă cineva ar dori să-mi privească operele în legătură cu una sau alta dintre tendințele existente ; în ultimă analiză, compozițiile mele mă arată cum sînt, format de educația pe care o posed, de epoca în care exist și de patria în care am trăit și în care am lucrat. Și cred că am rămas întotdeauna credincios mie însumi."

Contextul specific evoluției teatrului muzical al școlii naționale ruse este cunoscut, așa cum a fost definit de

întreaga pleiadă de creatori ce l-a precedat pe Ceaikovski sau i-a fost contemporană. În acest ansamblu, fără ca izolarea sa să însemne înstrăinare față de aceleași idealuri, Ceaikovski se dezvăluie ca un artist original, un creator care și-a căutat propriul drum, trăindu-și propriile experiențe, plătind tributul aspru al eșecurilor sau cunoscînd bucuria neîntinată a marilor succese. Dacă posteritatea nu a păstrat în întregime creația sa de operă — și aici judecata publicului a fost hotărîtoare în filtrarea valorilor perene — aceasta apare astăzi explicabil. Receptiv la puternicele influențe ale muzicii romantice europene, Ceaikovski a reflectat, mai mult decît alți artiști ai generației sale, trăsăturile contradictorii ale epocii. Dorința sa este evidentă, în numeroase partituri, de a reface traseul unor formule deja existente în teatrul romantic, căutînd o exprimare originală. Nu este aici o neapărată căutare a succesului ci mai degrabă necesitatea confruntării, a depășirii inerentelor deosebiri de nivel între culturi cu mai mare tradiție și cele de-abia în curs de afirmare. Iată de ce, înainte de a privi mai îndeaproape capodoperele sale, se cuvine a ne opri un moment asupra unor asemenea influențe, cu atît mai mult cu cît ele nu s-au manifestat doar la începutul activității sale, ci au stăruit de-a lungul anilor, ca o trăsătură componentă a gîndirii compozitorului.

Stilul de „grand opéra", anvergura melodicii franceze spectaculoase, ce-l impresionase în călătoriile sale pariziene, pare să-l fi preocupat îndelungă vreme, adăugînd tratării muzicale anumite elemente particulare, nevoia de fast și de simbolic în înveșmîntarea unor povestiri pentru care nu găsise nuanțele potrivite în muzica rusă. Le constatăm cu precădere în acea partitură ce-și alesese

un subiect istoric de pe alte meleaguri — *Fecioara din Orleans*, dramă muzicală în care în mod deliberat Ceaikovski s-a îndepărtat de o ambianţă naţională. Rezultatul este minor, nesemnificativ, vădind o manieră mai aproape de Meyerbeer decît de Berlioz, chiar în contextul stilului francez. Ultima sa creaţie, basmul muzical *Iolantha*, porneşte de la un motiv inspirator tot străin culturii ruse, fără a-i oferi nivelul de generalizare stilistică a *Spărgătorului de nuci* sau al *Lacului lebedelor*. Recunoaştem aici trăsăturile generozităţii vocale verdiene, admirată de compozitor, mixate cu o nemărturisită potenţare a simfonismului în manieră wagneriană (aceasta din urmă în pofida unei dezaprobări a stilului maestrului german). Deşi limbajul lui Wagner este destul de depărtat de concepţiile ceaikovskiene asupra contrastelor, anvergura marilor fraze orchestrale, capacitatea stabilirii unor tensiuni neobişnuit de puternice, îl domină. Iată de ce lumea acestui basm scris de danezul Henrik Hertz este o lume a confluenţelor stilistice, marcînd limbajul expresiv, scăzîndu-i originalitatea. Aici, Ceaikovski este epigon, măiestria sa incontestabilă păleşte, ceea ce nu înseamnă că muzicianului îi lipsea forţa. Dar, în efervescenţa căutărilor de limbaj de la finele romantismului, mulţi au fost aceia care şi-au definit propria personalitate, învingînd influenţe puternice. Depăşirea lor, în unele creaţii, înseamnă la Ceaikovski victoria geniului său, a acelui inimitabil fel de a simţi şi a trăi în muzică, pentru care şi-a primit recunoaşterea unanimă şi afecţiunea constantă a marelui public.

Remarcînd asemenea trăsături ce aparţin unor ani ai maturităţii, nu trebuie să minimalizăm contribuţiile sale la patrimoniul romantismului, ci se cuvine să le observăm mai îndeaproape, pentru a le descifra semnificaţiile. Atunci cînd compozitorul vorbeşte de alegerea unor

eroi care să-l reprezinte, gîndul se îndreaptă spre acele personaje ce trăiau aievea în paginile lăsate de Puşkin. Cele mai frumoase creaţii ceaikovskiene îi datorează acestui incisiv „cronicar“ al lumii romantice ruse puternica lor viaţă. Drumul spre operă este deschis de o epopee istorică, prea rar cîntată, *Mazeppa*. Eroul, fascinant prin complexitatea caracterului său, curajos şi totodată contradictoriu în reacţiile vădind setea de putere, este binecunoscut în muzica romantică, evocat şi de poemul simfonic al lui Liszt. Dorinţa de a-i surprinde cît mai bine trăsăturile, în confruntarea de caractere pe care i-o oferă poemul *Poltava* al lui Puşkin, îl determină pe Ceaikovski să intervină în alcătuirea libretului lui Burenin, subliniind anumite momente, pentru o mai limpede justificare dramatică. Din aceste căutări se iveşte mai întîi tabloul simfonic „Bătălia de la Poltava“, autentic poem orchestral menit să completeze amploarea epopeii istorice printr-un comentariu eliberat de rigorile scenei de teatru. Recunoscînd totuşi că valoarea majorităţii secvenţelor operei nu depăşeşte un anumit cadru romantic manierist, fără suficientă substanţă emoţională, compozitorul revine asupra lucrării după încheierea ei, adăugîndu i un nou final, simbolic. Şi, tocmai în această ultimă scenă, neaşteptat de emoţionantă, îşi găseşte locul una dintre primele mari melodii ceaikovskiene, tipică pentru romantismul rus. Este cîntecul de leagăn al Mariei Kociubei care, cu mintea rătăcită, plînge moartea logodnicului ei. Durerea nu este învolburată de pasiune, accentele nu sînt patetice. În nuanţele melodiei acestui cîntec există o atît de autentică trăire a sentimentului, cu maximă simplitate, încît o putem compara cu plînsul Inocentului din *Boris Godunov* de Musorgski. Compozitorul intuise aici rolul expresiv al comunicării fireşti, cu pregnant sen-

timent interiorizat, capabil a dezvălui semnificația concluziei întregii drame prin filonul unei singure melodii.

Pornind de la romanul lui Pușkin, *Evghenii Oneghin*, Ceaikovski deschide o altă perspectivă a romantismului rus, primindu-și puterea din modalitatea de evocare a vieții sociale în tablouri de epocă. Dealtfel, chiar libretul lui K.S. Silovski fixează formula unui nou tip de teatru muzical prin ideea „Tablourilor" ce alcătuiesc lucrarea, asemenea unor mici nuvele cu subiect comun, dar cu profil de-sine-stătător. Compozitorul înțelesese poate deja de la contemporanii săi, în primul rînd de la membrii „Mănunchiului puternic", că specificul muzical național trăiește în fondul expresiv al bogatului folclor rus. Dar, spre deosebire de ei, inspirația îi este fertilizată nu de cîntecele și dansurile populare, ci de marea tradiție a romanței culte. Esența ei vocală, legătura intimă cu poezia, șlefuită de-a lungul a decenii de practică artistică în saloanele intelectualității epocii, îi oferă numeroase modele de temperamente și personaje tipice pentru literatura pușkiniană. Romanța, prin multiplele ei nuanțe, transpare în principalele momente solistice, cu situații dramatice bine definite. Fiecare personaj este astfel caracterizat într-o anume secvență, prin melosul supus funcției expresiv poetice și teatrale. Din acest mediu se desprinde chipul liricului Lenski. Presimțindu-și moartea în duelul cu Oneghin, tînărul evocă, sub imperiul unei mari emoții, iubirea sa pentru Olga, iubire pierdută în viață dar regăsită în reveriile poetului, asemenea unui alt erou ceaikovskian, Manfred. Desfășurarea este precumpănitor legată de poezie, detaliind versurile, dramatizîndu-le și, numai în culminații, devenind pregnant melodică, fără a părăsi însă cadrul de romanță. La punctul expresiv opus, o altă mărturisire de iubire se exteriorizează tot în dimensiunea acestui gen, dar cu o pondere ce dezvăluie

mai cu evidență trăsăturile muzicii de salon din societatea elegantă a Petersburgului. Este Gremin, soțul Tatianei, care schițează imaginea unei relații sentimentale bazate pe respect, armonie și — ceea ce compozitorul subliniază în subtextul muzical — pe conveniențe. Sugerarea acestei dimensiuni burgheze a sentimentelor este făcută de Ceaikovski cu remarcabilă măiestrie prin respectarea simetriei accentelor, prin echilibrul arcadelor melodice și periodicitatea cadențelor, fără vreo nuanță ironică ce ar putea minimaliza mărturisirile lui Gremin. Este o subtilă cunoaștere a mediului social care, deși necritică, dezvăluie condițiile în care aparențele primesc girul autenticității. Dar totul pare firesc, în replicile unor personaje înconjurate de strălucirea unor luxoase palate în care răsună poloneze și mazurci, în care adevărul nu pare o dimensiune esențială.

Nu am fi făcut această remarcă, dacă partitura lui Ceaikovski n-ar prilejui și revelația unor puternice contraste în zbuciumul sufletesc al celorlalte personaje pentru care narațiunea atinge uneori tensiunea unei drame. Dar, este suficient să comparăm liniștea lui Gremin, „posesorul" unei soții frumoase și admirate, cu care s-a căsătorit fără prea mari emoții, cu frămîntarea, dureroasa expansiune sentimentală a Tatianei, în noaptea de veghe cînd îi scrie lui Oneghin. Intensa trăire a pasiunii, așa cum o poate face cu totală dăruire doar adolescența, plinătatea bucuriei de a fi descoperit dragostea ce schimbă fața unei lumi fără culoare și relief, nevoia de a o mărturisi, își găsesc în această splendidă pagină o incomparabilă și subtilă exprimare. Ne aflăm în fața celei mai măiestrite forme a romanței, devenită scenă de operă ; prin melodica ei, Ceaikovski — pe un alt drum decît Musorgski — creînd o artă de factură națională, se integrează spiritului

european al timpului său. Explicabil deci ecoul imediat al operei, pretutindeni, ca și constanta afecțiune a publicului. Iată o entuziastă mărturisire de admirație, cu o semnătură ilustră — Antonin Dvořák : „Dragul meu prieten — îi scria acesta lui Ceaikovski, în 1888, la puțin timp după premieră —, v-am promis, cînd erați la Praga, să vă scriu despre *Oneghin* al dumneavoastră. Dar iată, nu vă scriu doar pentru a-mi respecta promisiunea, dar și pentru a recunoaște puternica impresie pe care mi-a lăsat-o această operă. Recunosc cu bucurie marele, profundul efect pe care l-am resimțit. Așteptam întotdeauna, de la dumneavoastră, creații de o autentică valoare artistică și nu ezit să spun că, dintre toate, cel mai mult mi-a plăcut *Oneghin*.

Această lucrare magnifică, atît de plină de căldură și de poezie, demonstrează prin toate detaliile ei o măiestrie absolută ; pe scurt, este o muzică care se adresează nemijlocit nouă și pătrunde atît de adînc în suflet încît nu am putea-o uita vreodată. Ascultînd și privind m-am simțit transpus într-o altă lume."

Deosebit de interesant este realizat și portretul lui Oneghin, un chip ale cărui trăsături sufletești, ca și în *Don Giovanni*, se definesc în relațiile cu cei ce-l înconjoară. Doar că aici structura psihologică diferă pe parcursul narațiunii, dezvăluind un personaj blazat, un suflet ce nu vibrează la emoțiile vieții. Prea tîrzia descoperire a farmecului Tatianei, revelat de-abia în lumina candelabrelor salonului de bal, neînțeles în mărturisirile unei adolescente pe care o respinsese, trezesc frămîntarea în firea contorsionată a romanticului Oneghin. Regretul nu mai îmbracă însă modalitățile melodice amintite mai înainte. Linia frîntă și ritmul sacadat, ezitarea și izbucnirea descriu o sinuoasă stare sufletească, pregnant marcată de pesimism. Urmînd ariei lui Gremin, comparația în realizarea lumii sentimentelor prin melodie pledează și de această dată pentru o complexă configurație psihologică, păstrînd totuși fondul emoțional expresiv al romanței ruse în accente și tensiune.

Cu *Dama de pică*, cea de a doua mare operă romantică ceaikovskiană inspirată tot de pana lui Pușkin, cazurile de tipizare melodică nu se repetă întocmai. Compozitorul optează aici pentru o potențare a facturii dramaturgice, gîndită ca un întreg în care tematica se supune unei relații de funcționalitate angrenată în narațiune. Stilistic, contrastele se stabilesc pe coordonate diferite ale ambianței. Pe de o parte, atmosfera de epocă a Petersburgului, prezentă în tabloul parcului sau în scena marcată de mondenitatea salonardă a unei pastorale. Tocmai în acest cadru artificial, Romanța Polinei reprezintă melodic această ambianță a marii burghezii ruse, cultivînd ca un element exotic vechile cîntece sentimentale. La acestea se adaugă și misterul cu nuanțe de fantastic, ce o înconjoară pe enigmatica Damă de pică, schițat cu fină nuanțare în monologul contesei, ca și în întreaga motivică ce o înconjoară. Fantasticul aparține aici interpretării trecutului ca o lume a fantomelor, rememorările aducînd aievea umbre și taine pe care de abia le întrevezi în ecouri de muzică și armonii întunecate.

Dar subiectul dramei pușkiniene este tocmai contrastul realizat între această dimensiune socială și destinul tragic al eroilor principali, Liza și Herman. Prin tratarea accentuat pasională a celor două personaje — în care iminența fatalismului și dragostea deznădăjduită se confruntă puternic — opera *Dama de pică* apare drept o punte stilistică între epopeea eroică a *Simfoniei a V-a* și tragica *Simfonie a VI-a*, *„Patetica"*. Acest patetism ceaikovskian,

remarca cu decenii mai tîrziu Stravinski „...este în sine o necesitate pe care nu poți să nu o simți întrutotul, dar totodată el nu capătă pretențiile unui ideal de artă și, ca atare, nu alterează ansamblul artistic al operei." Într-adevăr, măiestria compozitorului se ridică aici la nivelul unei impresionante imagini tragice în care modul de exprimare are această dimensiune patetică fără a-și pierde subtilitatea nuanțării. Zadarnica zbatere a Lizei pare a descinde din cele mai zbuciumate pagini simfonice, cu acel leitmotiv al destinului, precedînd dezamăgirea și durerea pe care o resimte tînăra îndrăgostită, părăsită de un Herman halucinant. Prin agitația melodică și elanurile brusc frînte ale frazelor, compozitorul îi accentuează trăsăturile veriste, de eroină romantică, plasată într-un decor și el excesiv romantic, acel Petersburg nocturn, cu nesfîrșitul parapet ce mărginește apa neagră a Nevei. Ne întîlnim, prin Herman, cu unul dintre personajele damnate, atît de specific romantice. Poate, și el, o altă fațetă a sumbrului căutător de fericire imposibilă, Manfred. Cîtă deosebire între chipul tînărului îndrăgostit — dimensiune reală — și obsesia formulei magice a cărților de joc, transformîndu-l într-un posedat al misterului — dimensiune fantastică. Moartea sa este ultimul act al acestei tragedii profund umane, în căutarea inefabilului. Este goana deznădăjduită, patetică, spre infinit, pe care Ceaikovski o gîndește în linii de impresionantă monumentalitate. Ca și în cazul lui Oneghin — desigur cu alte caracteristici — compozitorul a atins aici limitele romantismului dramatic, într-o declamație melodică de covîrșitoare intensitate. Sinteză a spiritului unei epoci, fără a fi prin aceasta străină unei sinteze a propriei sensibilități ruse, melodia și dramaturgia muzicală a lui Ceaikovski rămîn o strălucită manifestare a sentimentelor

umane care, chiar excesive, nu trădează adevărul unor posibile destine. Dincolo de această limită a exprimării ceaikovskiene nu va mai trece nimeni, nu se va mai ridica niciodată spre înălțimi un asemenea sublim plîns, durere și deznădejde a unui întreg secol...

„Ceaikovski era sensibil la tragedie, la conflictele vieții umane, individuale și totodată sociale — scria Dmitri Șostakovici, comentîndu-i creația. Cu acuitatea unui autentic gînditor, cu intuiția unui mare artist, el simțea caracterul contradictoriu, dialectic, al desfășurării vieții, lumii, destinelor individuale și ale umanității întregi. Muzica sa nu este, pentru aceasta, marcată de fatalism, de tristețe și credință într-un destin orb. Operele sale cele mai tragice sînt impregnate de spiritul luptei, al tensiunii necesare pentru a depăși forțele elementare. Ceaikovski credea în puterea rațiunii creatoare, în puterea și armonia Universului. Și această luminoasă profesiune de credință o recunoaștem în întreaga sa creație."

Între manieră și expresivitate

Lumea romantismului francez ne dezvăluie surprinzătoare deosebiri față de cea italiană. Focar al vieții culturale și politice europene, Parisul devine tribună pentru artiștii angajați în afirmarea unui nou mod de gîndire și reflectare a existenței — dimensiunea romantică — deschizînd în fața societății epocii marea dezbatere inițiată de celebra „bătălie" de la premiera dramei lui Hugo, *Hernani*, artist ale cărui idei — sintetizate în prefața dramei *Cromwell* — devin portstindardul progresului. „Cuvîntul *romantism* — spunea Hugo — are, ca toate cuvintele de luptă, avantajul de a rezuma în mod viu un grup de idei... Dar are... inconvenientul de a părea că limitează mișcarea pe care o reprezintă la un fapt de război ; or această mișcare este un fapt de inteligență, un fapt de civilizație, un fapt de suflet." În acest Paris, subiect principal al „Comediei umane" imaginate de Balzac, visînd în legănarea poemelor lui Musset și ritmul versurilor lui Vigny, gîndind după *Meditațiile* lui Lamartine, simțind ca Georges Sand sau călătorind cu Chateaubriand, înfricoșîndu-se la povestirile fantastice ale lui Nerval (și descoperindu-l pe *Faust* de Goethe prin același Nerval), privind o altă lume a culorilor în picturile lui Delacroix sau amuzîndu-se amar la desenele lui Daumier, citind scrierile elegante ale lui Théophile Gautier sau aventurile lui Ale-

xandre Dumas — în acest Paris deci — teatrul liric își croiește propriul drum. Un drum în multe privințe fidel epocii, contradictoriu însă în aspectele pe care ni le arată, ca oglindă a timpului. Tocmai aici, în acest domeniu, se desfășuraseră anterior cele mai aprige polemici privind arta spectacolului muzical. Ne reamintim perioada de mare efervescență creatoare, culminind cu conflicte puternice între partizanii lui Gluck și cei ai lui Piccini sau, cu cîteva decenii mai în urmă, la începutul secolului „luminilor", atitudinea enciclopediștilor, favorabilă italienilor „bufoniști" și aspră în critica operelor lui Rameau. Deci, o neîncetată căutare a celei mai fidele formule de teatru în spirit francez, capabilă a impune o ținută stilistică de nivel european. O neîncetată luptă, în care arbitrul principal, publicul, avea să-și spună din ce în ce mai puternic cuvîntul, nu întotdeauna însă în favoarea progresului.

Începutul Romantismului este mai pregnant marcat, în Parisul primilor ani ai secolului al XIX-lea, prin apariția celei dintîi opere în care atitudinea este conformă noilor orientări. Din succesul care însoțea legenda versurilor lui Ossian se ivește o versiune muzicală, *Barzii* sau *Ossian* de Lesueur — 1804 —, lucrare urmată de *Vestala* italianului Spontini. Méhul, apoi François Auber, continuă acest drum al teatrului romantic, părînd a reflecta orientarea lui Hugo în atitudinea sa înnoitoare ce pregătea apariția lui *Hernani*. În 1828, cu *Muta din Portici*, Auber atinge nivelul maxim de romantism al operei franceze, partitura sa fiind prilej de mare succes la public și de sinceră admirație din partea lui Berlioz sau Wagner (o primă „prăbușire a Walhalei" închidea acest mare spectacol). Iată deci condiții extrem de favorabile pentru a consolida o tradiție în cel mai adecvat sens al

esteticii romantice. Şi, totuşi, încă din *Muta din Portici* a lui Auber desprindem acele trăsături care vor duce stilul şcolii franceze spre un alt făgaş. Opera devenise centrul vieţii sociale luxoase, părăsise lumea turbulentă a dezbaterilor, păstrînd din afluenţa publicului doar „procentajul" necesar succesului. Iată de ce apare acea prea mare înclinaţie spre spectaculos — în decor, muzică şi stil de cînt —, asimilînd toate convenienţele mondene, drept criteriu de orientare estetică a creaţiei, conducînd treptat spre acel „stil fără stil", golit de conţinut, pe care istoricii îl vor numi, după o expresie sugestivă, „grand opéra". Montări cu fast, balete oriunde şi oricînd, vedete ale virtuozităţii vocale sau ale dansului, toate aceste elemente lăturalnice ale „spectacolului spectacolelor" trec pe prim plan, estompînd acţiunea, devenită pretext, dramatismul, devenit efect. Opera franceză se îndrepta astfel, pentru multă vreme, spre un spectacol la modă, capabil să susţină un dialog cu italienii găzduiţi de Paris doar prin strălucire. Va trebui să treacă aproape un secol, va trebui ca experienţa romantismului muzical să se maturizeze în alte centre culturale, consumîndu-şi în succesive eşecuri excesele şi neîmplinirile, pînă cînd compozitorii francezi să reuşească deplin, printr-o atitudine lucid angajată, să edifice o proprie concepţie de dramă naţională. Dar, pînă la acest prag, marcat de personalitatea lui Massenet şi Bizet, multe experienţe vor fi necesare. Parţial, se cuvin amintite pentru a încerca o delimitare valorică — dincolo de succesul în epocă — între stilul manierist şi veridicitatea expresiei artistice.

În pledoaria sa pentru operă, Edouard Schuré schiţa, cu deosebit simţ al umorului, reacţiile unui spectator care urmărea, prin 1875, reprezentaţiile în manieră „grand opéra". Iată cîteva fragmente din această descriere — publicată în *Histoire du drame musical* — mai elocventă decît orice explicare a situaţiei artei franceze în lumea operei : „Să încercăm să ne reamintim o primă impresie, impresie venind poate din prima tinereţe, după ce am asistat la un spectacol de operă. Ne simţim subjugaţi, intrînd în sală, de puternica atractivitate a dramei şi de acel farmec mistic pe care ni-l promite lumea armoniilor. Poate, chiar în acea zi, am răsfoit paginile unei tragedii antice, şi amintirea acestei tragedii ne cufundă într-o aşteptare plină de reculegere. O sală de operă nu este însă deloc răspunsul potrivit. Lumina stridentă a o sută de candelabre care se prăbuşeşte asupra unui cvadruplu rînd de toalete bălţate şi de chipuri plictisite şi absente, sala însăşi, a cărei structură pare mai potrivită pentru o mulţime venită să se admire, decît pentru un popor dornic să contemple un spectacol elevat, toate acestea ne-au înşelat deja puţin în aşteptări. N-are importanţă ; la prima trăsătură de arcuş, iată-ne dispuşi să pătrundem în lumea ideală. O foarte tristă melopee a violoncelelor trezeşte în noi sentimente melancolice, aproape funebre. De-abia ne-am lăsat pradă acestei stări, cînd o neaşteptată izbucnire de fanfară ne trezeşte din visare. Nu ne aşteptam deloc, dar înfricoşarea face parte din elementele tragediei. Iată-ne deci deveniţi războinici, dar chiar în clipa în care credeam că lupta va începe, o melodie de dans se anunţă la viori şi... uvertura se încheie cu un galop. Cortina se ridică. Unde ne aflăm ? Vecinul nostru o ignoră. Ce importanţă are însă aceasta, decorurile sînt magnifice şi scena este încărcată de costume. Un batalion de coriste cîntă, merge şi se mişcă atît de bine în tact încît îl întrebăm pe vecinul nostru din ce regiment aparţin oare. Sînt senatori, îţi răspunde el, ridicînd din umeri. Senatori în viaţă ! Să nu căutăm înţe-

lesul, căci iată că au apărut tenorul și primadona. Cine sînt și ce vor face ? Întrebare de prisos, cîntă atît de bine ! Au dealtfel atît de puține lucruri să-și spună, încît se întorc mereu spre public și, cînd revine invariabila cadență perfectă, își duc mîna la inimă cu un gest nu mai puțin invariabil și par a cerși aplauzele. Acesta să fie oare idealul sentimentului adevărat ? Nu asistăm mai degrabă la o parodie lipsită de gust ? Se pare că nu, căci vecinul nostru este încîntat și, la balet, care ni se pare o profanare a dansului, o amărîtă exhibiție de trupuri fără suflet, izbucnește de entuziasm. Spectacolul se încheie acumulînd impresii asemănătoare... Ajungem să fim convinși că actorii aceștia sînt niște automate, scena se transformă în întregime într-o monstruoasă flașnetă cu figurine mobile iar dirijorul, ținînd în mîna sa amenințătoarea manivelă, face totul să acționeze. Înfricoșați de această descoperire, avem măcar fericirea de a ne găsi în sală și nu pe scenă, de teama de a nu fi prinși în acest mecanism care maltratează cu atîta cruzime personalitatea umană.“ Iată într-adevăr o evocare, semnată de unul dintre spectatorii Operei mari, care lămurește, chiar dacă o face cu un anume sarcasm, ce a însemnat scena muzicală pentru Parisul monden care îl huiduise pe Wagner la premiera lui *Tannhäuser*, pentru nerespectarea „regulilor“.

Primul ilustru reprezentant al acestei „grand opéra“ pariziene este Giacomo Meyerbeer, autorul unor partituri care au atras, o perioadă, întreaga atenție a publicului burghez ce frecventa sălile de spectacole ale epocii („Meyerbeer și libretistul Scribe au pus fantasticul la îndemîna burghezilor din strada Saint-Denis“ remarca sarcastic Heinrich Heine ; „Meyerbeer are — adaugă criticul Louis Desnoyers — geniul imitației, al aranjamen-

telor, într-un cuvînt, geniul de a nu poseda geniu !“. German prin origine, format în Italia, compozitorul își încearcă șansele în fața publicului cosmopolit al Parisului, pentru care imaginează opere pline de fast, lansate cu o impresionantă măiestrie de impresar. Place mult, spre mînia unora dintre contemporanii săi, care îl acoperă de critici — ca Wagner sau Berlioz — pentru „babilonia stilistică“ pe care o practică. Nu în cameleonica sa manifestare este interesant Meyerbeer („S-a definit destul de clar noua manieră a lui Meyerbeer — aprecia istoricul René Dumesnil — spunîndu-se că era germană prin armonie, italiană prin melodie, franceză prin ritm... cum Meyerbeer devenise italian în Italia, el a făcut orice efort pentru a deveni francez la Paris“). De la el încă, putem stabili deosebirile caracterologice ale celor două ipostaze principale ale artei melodice specifice școlii franceze. Ducînd arta cîntului spre veritabile culmi de performanță tehnică, Meyerbeer cultivă cu bună știință efectele de succes ale coloraturii. Procedeul este interesant prin iscusința artizanală a prelucrărilor sonore. Melodia, simplă, fără un specific expresiv aparte, este supusă variațiunilor concertante, demonstrației de execuție a ornamentelor. Pretextele sînt oferite de Scribe, așa cum este jocul vocii cu lumina lunii, pe care o ascund uneori norii, prilej de a dialoga soprana — *Dinorah* din opera cu același nume — cu propria voce. Un alt procedeu este cel al preluării unor melodii de largă circulație în viața citadină, corespunzînd unui anumit context social, devenite la Meyerbeer modele pentru secvențe melodice de caracter. Cîntecul de petrecere apare astfel drept un „număr“ de succes, detașat de necesitățile dramaturgiei dar asigurînd aplauzele, plasat în drama inspirată de noaptea Sf. Bartolomeu — opera *Hughenoții* — la fel de firesc ca și diver-

tismentul coregrafic pe... rotile, numit cu entuziasm de public „pas de patineurs".

Să nu fim nedrepți însă. Sub influența operei italiene — în epocă, a partiturilor lui Rossini, Donizetti sau Bellini, reprezentate la „Théâtre des italiens" de la Paris — Meyerbeer va realiza și cîteva melodii reprezentînd cea de a doua cale de afirmare a muzicii franceze — cantabilitatea romanței. Această a doua ipostază a melodismului romantic este cea care a supraviețuit totuși în cadrul „operei mari". Nu putem deci să uităm că inspirația lui Meyerbeer nu a dat lumii doar opere la modă — cum era *Étoile du Nord* scrisă special pentru spectacolele celebrei Jenny Lind, una dintre „privighetorile" secolului — ci și pagini generoase, ca acea frumoasă arie a lui Vasco da Gama, „O paradiso !", din superproducția exotică a *Africanei*. Dar, să reținem că asemenea momente sînt foarte rare, rod al întîmplării sau al posibilului geniu componistic pierdut în faldurile marilor montări.

Cu Hérold — opera *Zampa* —, Halévy — opera *Ebreea* — sau Adolphe Adam, tradiția inițiată de Meyerbeer se continuă în linii stilistice generale. O putem remarca și la un alt compozitor foarte apreciat de publicul timpului, Ambroise Thomas, muzician mai atent totuși în urmărirea unui specific melodic de orientare națională. Dar și la Thomas — în principala sa creație, o ambițioasă versiune după *Wilhelm Meister* de Goethe, intitulată *Mignon* — cele două ipostaze enunțate anterior își continuă existența, în numerele executate de soliști. Poloneza Phillinei, pagină celebră și astăzi, devine prin strălucirea cadențelor sale, ce se sprijină pe motive agreabile, o schemă special construită pentru a înlesni demonstrația vocală de tehnică, tipică școlii franceze de cînt. Prin comparație, aria lui Mignon apare mai sincer animată de o

autentică vibrație lirică, în care compozitorul imaginează o desfășurare expresivă, cu largi depănări ale frazelor, cu punctări emoționale care marchează trăsăturile personajului. Nu este spectaculoasă această arie, dar atrage prin calda sa tonalitate poetică, prin cantilena calmă, amintind numeroasele romanțe sentimentale pe care le cîntau parizienii. Apropierea, chiar modestă, de această latură a artei naționale, merită atenție, căci demonstrează că muzicienii „operei mari", oricît de fascinați ar fi fost de spectacolul în sine, intuiau necesitatea prezenței sentimentului ca dimensiune a accesibilității, ca mai firesc și solid dialog cu oamenii.

În momentul în care „grand opéra" triumfă în fața publicului dornic de fast și demonstrații, cel mai important compozitor francez din secolul romantismului, Hector Berlioz, pășea singuratic pe drumul adevărului muzicii timpului său. O muzică gravă, surprinzătoare, făcîndu-l pe Alfred de Vigny să exclame : „Frumos, sălbatic și îngrijorător cînt !" Admirația marilor artiști contemporani lui nu este o excepție. Aproape toți cei care ardeau la flacăra aprinsă de acest „fapt de suflet" îl urmăresc cu înțelegere sau surprindere. Heine, același care ascultase muzica lui Bellini sau criticase invențiile lui Meyerbeer, lasă un excepțional portret al lui Berlioz, viziune covîrșitoare a marelui artist : „...Este un freamăt de aripi care nu trădează o pasăre cîntătoare obișnuită, ci o privighetoare colosală, asemeni unui vultur." Exces în bucurie și suferință, nevoie de nou și descoperire a acestui nou prin forțarea granițelor tradiției, fermitate în fața insuccesului și o neobosită dorință de fericire imposibilă, iată destinul tragic al lui Berlioz, destin care a dat omenirii una dintre cele mai neobișnuite creații. Inovațiile sale în domeniul teatrului muzical sînt deosebit de importante. Nu atît în

operele propriu-zise — deși *Troienii* se alcătuiesc în dimensiuni demne de *Tetralogia* wagneriană iar *Beatrice și Benedict* sugerează o altă înțelegere, mai subtilă, a comediilor shakespeareene —, cît în creațiile care dezvăluie căutarea unui context nou, a unei formule proprii romantismului, care să îmbine simfonia cu drama muzicală. Berlioz imaginează o lume nemaiîntîlnită pînă la el, cu o tematică caracteristică pentru descrierea acțiunii și conturarea personajelor, în simfonia dramatică *Romeo și Julietta*, rămînînd fidel spiritului tragediei lui Shakespeare. Uimitoare prin noblețe și simplitate, acea temă a lui Romeo visînd, detașîndu-se singulară din partitura acestei simfonii cu soliști. Dincolo de expresivitatea ei, ea dezvăluie o puternică asemănare cu un alt motiv celebru în lumea operei — tema iubirii lui Tristan și a Isoldei. Ideea compozitorului, de a da rol vocal doar personajelor secundare, păstrînd pentru cei doi eroi glasul fără cuvinte al orchestrei, este simbolică. Artistul dorea, în exprimarea sa, să depășească limitele cuvintelor, să lase imaginația liberă, să creeze chipul pur al iubirii, chipul ideal al împlinirii prin dragoste.

Iar în legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust* — un *Faust* citit în versiunea romantică a lui Nerval — Berlioz arată limpede care ar fi trebuit să fie drumul necesar compozitorilor francezi pentru a păși în ritmul epocii lor. Într-adevăr, și el preia modele din fondul cîntecelor de petrecere, însă funcțiile sale expresive sînt puternic ancorate în acțiune, „Balada puricelui“ din scena tavernei lui Auerbach devenind un tablou de gen, realizat cu finețea unui Breughel. Simțind nevoia unui accent dramatic puternic, care să trezească în ascultător sentimentele unui elan revoluționar, Berlioz adaugă povestirii sale

muzicale și alte asemenea momente de culoare, fie prin imaginea iconoclastă a unui amplu contrapunct în manieră academic religioasă, „onorînd“ o grotescă glorificare a șobolanului mort despre care povestesc studenții, fie în iureșul patriotic al Marșului lui Rakoczi, evocînd în Parisul anilor '40 mișcările libertare ale popoarelor Europei.

În melodiile lente, amintind de vechile teme ale trubadurilor și truverilor, de nostalgicele „chansons de toile“, reapar sub pana inspirației sale nuanțele unei discrete poezii lirice, cuprinzînd o întreagă lume a simțirii și reveriei romantice. Nimic convențional, vecin cu desuetudinea sentimentală a romanței de salon, în acel cîntec al Margaretei așteptîndu-l fără nădejde pe Faust. Aici, în paginile *Damnațiunii*, o asemenea melodie devine unul din cele mai tipice moduri de concretizare a spiritului poetic, de subtilă expresivitate romantică franceză, notată cu simplitate, lăsînd elanul să domine exprimarea. Iar colosala fugă spre abis, halucinantă goană spre infinitul marilor idealuri ce se prăbușesc în negura infernului, atinge un grad de tensiune nemaiîntîlnit, imposibil de imaginat în afara viziunii apocaliptice a lui Berlioz, inventînd pentru spiritele adîncurilor o „limbă necunoscută“. Goana nu se oprește în prăbușirea finală, în flăcările mistuitoare ce-l primesc pe Faust ; aceeași goană capătă un alt sens în apoteoza Margaretei, în coralul triumfal al îngerilor, ridicîndu-se spre înălțimi. Cu un gest de titan, în cîteva clipe, asemenea lui Michelangelo, Berlioz făcea ca cerul romantismului să fie brăzdat de fulgere revelînd într-o imagine unică infernul și paradisul, către care omul aleargă în nepotolita, pătimașa iubire ce-l condamnă sau îl salvează sub semnul destinului.

După un secol, privind peisajul din jurul lui Berlioz, o întrebare apare firească. A fost urmat întocmai acest impresionant exemplu în lumea teatrului muzical ? Nu, căci muzicianul care se va bucura de totala adeziune a publicului nu poartă numele glorios de Hector Berlioz. Sub haina unui sentimentalism la modă, care își croiește romantismul după micul său orizont, Charles Gounod — căci acesta este eroul „noului val" — preferă să pășească prudent pe calea tradiției stilului de „grand opéra". Și o face alcătuindu-și într-adevăr un anumit spirit romantic, oferind spectatorului versiuni mai agreabile — sau poate mai accesibile, mai mondene — ale acelorași subiecte pe care le alesese și Berlioz. L-am amintit pe Romeo visînd în legenda dramatică berlioziană. Iată o imagine complementară — Julietța lui Gounod visînd la aceeași iubire. Doar că, pentru a face mai „adevărat" sentimentul ei, mai aproape de contemporani, compozitorul a ales pentru frumoasa eroină tempoul unui... vals ! Îl recunoaștem aici pe Shakespeare sau mai degrabă pe Meyerbeer sau Thomas ? Și comparațiile ar putea continua cu alte și alte neașteptate soluții de aducere la „numitorul comun" a multor asemenea visuri eterne.

Ipostazele sînt asemănătoare în partitura ce i-a asigurat celebritatea timp de un secol, triumfînd pe cele mai mari scene lirice ale lumii — opera *Faust* (pe care urmașii lui Goethe continuă să o numească însă, cu perseverență, doar *Margarete !* refuzîndu-i titlul de onoare al marelui erou legendar). Aici, Gounod practică cu abilitate toate manierele melodice prezente deja în opera franceză. Inovațiile sale sînt de domeniul modului de succesiune, de cel al intuirii unui anume fel de situație scenică, propriu atmosferei de epocă în dimensiunile stilului contemporan. De pildă, aria eroică, „număr" solistic întotdeauna mult aplaudat de public, cu acel fel de plasare

a accentelor patriotarde mascînd superficialitatea expresiei, prezentîndu-l pe Valentin ca un curajos luptător desenat după proporțiile eroilor. Sau melodiile lirice, care capătă rînd pe rînd aspectul unui vals sentimental, al unei romanțe de epocă cu final strălucitor în brio. Chipul lui Faust reflectă un anume adevăr — este aievea chipul unui tînăr ce ar putea frecventa sala luxoasă a Operei Mari din Paris. Margareta îl urmează, cu cochetării de midinetă, cu grația elegantă a unei contemporane visînd la bogăție. Cel mai aproape de atmosfera lui Berlioz este poate personajul mefistofelic, pe care și Gounod îl descrie cu trăsături melodice pregnante, primind o nuanțare malefică în țesătura timbrală a vocii și incisivitatea motivelor. Chiar dacă asemenea trăsături există și, prin aceasta, opera lui Gounod oferă suficient de multe argumente pentru lunga sa viață scenică, limitele se observă lesne. Căci eroul damnat are în alcătuire acele culori care îi asigură șansa de spectaculos, amintind de personajele fantastice ale literaturii banale, citită cu aviditate de cei dornici de senzațional. Prea puțin adevăr în versiunea aceasta a tragediei goetheene, prea palide contururi are confruntarea filosofică ce ar fi trebuit să fie principalul subiect. În schimb scena se populează cu coruri răsunătoare, în maniera corurilor cazone din multe alte opere, iar publicul este satisfăcut de mica excursie în infern propusă în „noaptea valpurgiei", autentic divertisment de „grand opéra" cu dansurile la modă executate de balerini costumați în cea mai hilară paradă imaginabilă. Frumosul rămîne la îndemîna oricui, își mulțumește spectatorul cu zaharicale și „trompe l'oeil", totul însă executat cu seriozitatea unui slujitor al artei care confundă decorurile acestea ocazionale cu mirificul Parnas...

Mult mai serioase prin realismul lor, comediile muzicale ale lui Auber și Boildieu, apoi cele ale noului gen la modă, opereta, lansate la „Bouffes-Parisiens“ de Offenbach rămîn singurele mărturii ale unui anumit spirit francez. Înclinat spre sarcasme și glume puțin „decoltate“, acest gen de teatru își are adepții printre numeroșii spectatori care se simțeau intimidați de luxul marilor săli de operă, preferînd să se reîntîlnească pe scenă cu personaje ale vieții cotidiene. Și, într-o oarecare măsură, aici este mai puțin nepotrivit dansul la modă, jocul aparențelor, cîntecul romanțios sau licențios, așa cum culorile vii au prospețimea vieții lor efemere fără pretenții și fără memorie.

După ce romantismul își trăise epoca avînturilor, după ce multe idealuri rămăseseră sub cenușa a două-trei revoluții, arta spectacolului pare să-și fi pierdut și ea o parte din splendoarea succeselor ce atrăgeau cu atîta pasiune publicul dornic de distracții poleite. Nu îi impresionează însă în așa grad pe compozitorii francezi aceste noi perspective, încît să-i facă să renunțe la toate „cuceririle“ operei, ale manierei de „grand“ în montare și pretenții. Își face apariția stilul pompos în care se aliază sonoritățile simfonizante și spectaculozitatea subiectelor. Somptuoasele viziuni imaginate de Saint-Saëns sînt exemplare pentru această nouă creștere a superproducțiilor, căutîndu-și eroii printre vechi legende biblice, așa cum un anticar ar descoperi în prăfuitele rafturi ale unei biblioteci comoara unor ediții rare, ce s-ar vinde cu succes. Și, într-adevăr, Saint-Saëns vinde cu foarte mare succes forța herculeană a lui Samson adorîndu-și iubita trădătoare. Iar Dalila, cu aerele ei de curtezană, „à la belle epoque“, intonează imnuri voluptuoase închinate pasiunii și naturii, imnuri care aduc într-un anumit fel cu melodiile unor nu mai

puțin voluptuoase refrene la modă. Dorința de pompos nu este prezentă doar în efectul „nemaivăzut“ al prăbușirii templului, sub forța brațelor lui Samson, ea străbate întreaga partitură prin acele rostiri simfonice ample, grandioase, grave pentru arii, săltărețe pentru dansuri exotice. Totul pentru public, totul pentru marele comerț. Cît sîntem de aproape de destinul de mai tîrziu al spectacolului cinematografic! Cît de departe de visurile lui Monteverdi! Dar, nu este de uitat că ne aflăm, totodată, la un capăt de drum, căci mai departe de recordurile lui Saint-Saëns nu va trece nimeni.

Un alt capăt de drum în istoria aceluiași stil este reprezentat de Léo Delibes, prin opera sa de căpetenie, *Lakmé*. Fastul oriental are aici unele sclipiri de autenticitate în incursiunea pe care o propune compozitorul pentru a cunoaște mai bine „aventurile“ cuceritorilor moderni ai Indiei. Sub lumina lunii, procesiunile tradiționale ale adoratorilor zeiței indiene se desfășoară pline de splendoarea unui dor de călătorie, misterul florilor otrăvitoare aduce ceva din parfumul orientului, răzbunările au ceva din aventurile în necunoscut ale temerarului căpitan Fracasse... Nu reținem din această imagine a lui *Lakmé* exotismul fastului oriental care devenise o modă, exotism mai puțin colorat în muzica lui Delibes. Atrage atenția sinteza compozitorului, ajungînd treptat să îmbine criteriile estetice ale manierei cîntului de virtuozitate cu tendința de a potența factorul expresivității melodiei. Atît de tîrziu de-abia, opera franceză își manifestă o configurație aparte în cadrul romantismului, primind trăsături proprii în liniile desenelor vocale, în specificul rostirii. Un puls al emoției există în imaginile lui Delibes, mărturisind nevoia de a simți și a comunica sentimente. Nivelul la care ajunsese însă opera franceză fusese de

mult depășit de contemporanii italieni sau germani, de compozitorii școlilor naționale. Cu *Lakmé*, Delibes încheie o istorie a unui stil, a unei lumi de spectacol muzical al cărui adevăr a fost mai ales cel al reflectării pe scenă a sălii pline cu public monden. Dar, caz particular al istoriei operei, de-abia după Delibes, de-abia după ce toată cupa compromisurilor fusese sorbită, atunci cînd nimeni nu-l mai aștepta, va apare în muzica europeană adevăratul teatru muzical romantic francez. Iar *Lakmé*, în acest crepuscul care încă nu lăsa să se bănuiască viitorul unei alte zile, strălucește cu luminile palide ale giuvaerelor vechi, oricînd la modă, oricînd admirate pentru frumusețea monturii lor.

Dramatism și sentiment

Lakmé de Delibes încheia un drum care aparținea trecutului. Dacă ținem seama însă că opera lui Delibes, în momentul apariției sale, se situa la aproape un deceniu de la premiera dramei *Carmen* de Bizet, diferențierea pregnantă a orientărilor apare și mai evidentă, pledînd prin înseși argumentele cronologiei istorice în favoarea impunerii unui nou climat expresiv al teatrului muzical francez. Și dacă adăugăm, un an mai tîrziu decît *Carmen*, apariția pe scena operei pariziene a romanticei *Manon* descrisă de Massenet, această descoperire a unei noi lumi devine captivantă. Adevărul vieții cotidiene pătrundea, cu un suflu proaspăt, printre decorurile învechite, simplu, fără pretenții, schimbînd din temelii structura unei tradiții. Nu fără a naște polemici, opinii „pro" sau „contra", astăzi de neînțeles, pe vremea aceea explicabile prin modificarea atît de categorică a gustului spectatorilor. „Va fi nevoie ca libretul să fie în întregime refăcut — scria Félix Clément în *Dictionnaire des Opéras* — să fie îndepărtate vulgaritățile, acel caracter realist care nu se potrivește cu o lucrare lirică, să se transforme Carmen într-o țigancă capricioasă și nu o fiică a străzii, iar Don José un îndrăgostit vrăjit, nu un tip josnic și odios. Doar rolurile Micaelei și al lui Escamillo sînt excelente..." „Ce ciudat, cît de repede îmbătrînește muzica

acestui sărman Massenet — adăugă criticul Gauthier-Villars —... aceste melodii clătinate, aceste refrene ridate..." Oare acesta să fie cel mai just mod de a le aprecia creațiile ? Neîndoios că nu !

Georges Bizet a urcat drumul plenarei afirmări treptat, de la o lucrare la alta, lăsînd observatorului să descopere mai întîi acumularea, prin experiențe, a meșteșugului de dramaturg. Asemenea mărturii aparțin primelor partituri, ca *Doctor Miracle, Frumoasa din Perth,* așa cum *Pescuitorii de perle* îngăduie recunoașterea unei sensibile desprinderi de stilul de „grand opéra", practicat încă cu o oarecare abilitate. Nimic nu părea să anunțe vigoarea ultimei sale partituri, nimic nu șocase publicul cu vreo îndrăzneală deosebită, compozitorul păstrîndu-se în ambianța obișnuită a predecesorilor săi. Cunoașterea îndeaproape a realităților spectacolului liric contemporan, înțelegerea din ce în ce mai profundă a orientărilor wagnerianismului spre drama muzicală și sublinierea temperamentală a melodramelor italiene, sînt revelații care îl conduc spre forțarea limitelor propriei sale formații componistice. Bizet devine exponentul acelei atît de interesante idei a lui Nietzsche, în momentul în care acesta părăsise atitudinea total admiratoare a muzicii wagneriene : „Trebuie să mediteranizăm muzica ; am argumente pentru a sprijini acest îndemn al meu : reîntoarcerea la natură, la sănătate, la veselie, la tinerețe și virtute... mă simt mai bun atunci cînd Bizet mi se adresează. Nu numai mai bun muzician, ci și mai bun ascultător..."

Explicabilă, din multe puncte de vedere, deci surpriza resimțită de publicul Operei Mari din Paris la apariția magistralei drame muzicale *Carmen,* prin care se deschidea acest nou orizont. Nou este aici climatul expresiv, funcționalitatea realistă și simbolică a motivicii,

revelația spațiului poetic iberic. Nou este modul de a construi personajele, arhitectonica edificărilor vocal-simfonice. Bizet este primul compozitor pe care îl putem considera drept un discipol al lui Berlioz, prin autenticitatea vibrantă a limbajului, prin curajul de a investiga noi resurse ale acestui limbaj și de a realiza cu maturitate inovațiile ce și le propune.

Una dintre aceste trăsături de filiație berlioziană, îndepărtată de concepțiile lui Wagner, este aspectul sesizant al interpretării personale date rolului motivelor conducătoare. Ele apar mai fidele concepției lui Berlioz despre „ideea muzicală fixă" decît leitmotivul wagnerian, prin incisivitatea rostirii tematice largi, revenirile acumulînd noi energii dramatice și finalizările la care conduc. În primul rînd acel motiv al destinului și iubirii, conținînd în structura sa trăsăturile specifice cîntului iberic. Redat pe larg, ca o prevestire, în *Preludiu,* el o însoțește pe Carmen în prima sa apariție, cu o pulsație de energie specifică ambianței etnografice de sugerare a cadrului hispanizant, reapare apoi în sumbrul *Monolog* al eroinei (din actul al III-lea), dînd o semnificație aparte meditațiilor ei cînd, privind cărțile de joc, își presimte moartea. Enunțul este aici laconic, aluziv, aproape rupt de succesiunea sa melodică, pentru ca în finalul operei să revină în întregime, amplificat, subliniind ireversibilitatea deznodămîntului tragic, conferindu-i dimensiuni precumpănitor romantice.

Cum observa cu mult adevăr, în analiza partiturii, unul dintre monografii lui Bizet, Frederic Robert, „...poți călători la nesfîrșit pe drumurile care conduc la descoperirea operei *Carmen...*" Lucrarea i-a entuziasmat pe contemporani — de la Wagner la Nietzsche sau Ceaikovski — prin ansamblul atît de armonios al tuturor elementelor ce

o compun, ştergînd astfel ruşinea inimaginabilului insucces al premierei, insucces fatal pentru compozitor. Atmosfera spaniolă la care apelează Bizet nu este un simplu exotism la modă, ea se bazează pe inspiraţii pornite de la cunoaşterea unor documente autentice sau pe crearea în spirit folcloric în urma unei mature opţiuni artistice. Raoul Laparra, un alt exeget al muzicii lui Bizet, studiind acest aspect, remarca cu subtilitate că „ceea ce nu este în caracter spaniol, este spaniol în situaţia sa expresivă, fapt ce asigură partiturii forţa adevărului vital". Iată, din multitudinea de secvenţe ce ilustrează această nouă expresivitate pornită din sursele muzicii populare, cîteva momente revelatoare. În primul rînd descrierea completă, ca personaj, a eroinei nuvelei lui Prosper Mérimée, printr-o *Habanera* în care întreaga forţă fascinantă a lui Carmen se comunică în melodia curgătoare şi senzuală a unui dans lent, preluat de compozitor dintr-o colecţie de cîntece populare spaniole publicată de Sebastien Yardier. Dar modul de îmbinare a structurilor ritmice caracteristice dansului, cu o intervalică construită pe motive pregnante, cu caracter evident descriptiv, depăşeşte modelul inspirator, devine operă de artă portretistică (ceea ce uită prea adesea interpretele rolului). Faţă de această figură atît de puternic conturată, zugrăvirea pasiunii iraţionale ce-l stăpîneşte pe Don Jose apelează la alte procedee, muzicale în primul rînd. În marele său solo binecunoscuta „arie a florii", compozitorul realizează climatul expresiv prin tensionarea frazei într-o permanentă ascensiune, solicitînd la maximum resursele vocii în desfăşurarea melodiei, pînă la punctul culminant.

Bizet şi-a gîndit opera, ca dramaturg şi muzician, pe o amplă complexitate vocal-simfonică, însă cu predominarea factorului melodic. Şuvoiul neîntrerupt de melodii,

mereu noi şi pline de un caracter descriptiv ce se implantează în acţiunea teatrală, luminează naraţiunea dramatică, tinzînd spre culminaţii semnificative din punct de vedere al arhitectonicii întregului. Este impresionantă energia care stă la baza unuia dintre cele mai dramatice duouri de operă, în finalul lucrării, ducînd spre acel „ireversibil" care atinge paroxismul în mărturisirea de iubire a lui Don Jose, ţinînd în mînă pumnalul însîngerat cu care îşi ucisese iubita (moment pe care Nietzsche îl considera cea mai sublimă exprimare a iubirii umane). Dar tot la această tensiune incandescentă se află şi alte imagini ale operei, spre pildă finalul actului al II-lea din taverna lui Lillas Pastia, cu atît de avîntatul cîntec al libertăţii — adevărata dimensiune a personajului central, subliniază Bizet — reunind toate glasurile într-o strălucitoare glorificare oratorială. Perspectiva aceasta, vocal-simfonică a operei, înrudită puternic cu gîndirea lui Berlioz, deşi mai rar urmărită în analize şi în interpretări, confirmă justeţea spuselor lui Frederic Robert. Capodopera lui Bizet dezvăluie neîncetat faţete noi, prin care autenticitatea reformei lui Bizet îşi capătă argumentele unei creaţii de geniu. Ceea ce, cu cuvinte de mare pătrundere, observa şi Gustave Charpentier, creatorul unei mai tîrzii drame realiste, *Luiza*, în primele decenii ale secolului XX : „Omul care ne-a lăsat *Carmen* va fi mereu plin de viaţă. Străluciri de fulger, de foc, un Etna sumbru al iubirii şi al muzicii înflăcărate luminează, prin această capodoperă, viitorul, şi aceasta nu prin îmbrăţişarea unui sublim incendiu infernal, de proporţiile zeului Wagner, care uneori ne lasă abătuţi sub uimitoarea enormitate a viziunii sale, ci printr-o lumină de limpede duioşie. La acest izvor vor veni, multă vreme, generaţii noi să primească acel divin entuziasm care îţi dă puterea de a îndrăzni gesturi noi şi

16*

de a tinde spre adevărul vieții cu brațele dornice de îmbrățișări arzătoare."

Prin Bizet — prin *Carmen* în special — romantismul francez se îndreptase spre acea ultimă perioadă teatrală a secolului, care primea în Italia accentele verismului, argumentîndu-și existența prin adeziunea la faptul vieții obișnuite, comentat drept un fapt capabil să reprezinte realist omul în opera de artă. Pînă a vedea însă care este mai departe acest itinerar al realismului în teatrul muzical verist (cu variantele sale naturaliste franceze, prin Charpentier și Bruneau), trebuie să privim și cea de a doua cale pe care pășește arta lirică pariziană. Este melodrama reflectînd fidel mentalitatea societății acestui „fin de siècle" francez, oglindită mai bine ca oricine de Massenet în partiturile sale. De unde apare acest sensibil poet al cotidianului, acest creator de fugitive imagini în care dimensiunea marilor confruntări se retrage în fața nuanțelor și culorilor pastelate ? Împrejurările evoluției culturii și societății pariziene par să-l fi creat, chip fidel al dorințelor nemărturisite și al căutărilor unei modeste fericiri, pe măsura idealurilor ce obosiseră sperînd împlinirea pe piscurile prea înalte ale aspirațiilor romantice. „Massenet a avut toate darurile prețioase pe care le pot oferi zînele bune : știința fără efort, capacitatea de a transmite cu subtilitate și strălucire, grația suplă, mîngîietoare, iubitoare și, ceea ce este cel mai rar între toate, originalitatea melodiei, trăsătura personală a ideilor muzicale — spunea despre el mai tînărul său contemporan, Edouard Lalo. Zînele rele nu-i oferiseră decît un singur dar. Era însă poate cel mai de temut dintre toate darurile : dorința de a place... Mulți l-au acuzat pentru aceasta. Eu însumi nu am făcut-o adesea ? Dar alți muzicieni, de atunci, au părut atît de preocupați să displacă și au reușit atît de

bine acest scop, încît gîndindu-mă astăzi la Massenet, nu mai sînt sensibil decît la calitățile profunde care asigură viața operelor sale și... îndepărtează pulberea bătrîneții de pe numele său. *Manon*, *Werther* au deja o jumătate de secol «de existență» sau poate chiar mai mult ; tinerețea lor, în ochii tuturor, a rămas aceeași."

Compozitorul intuise, poate mai sensibil la luminile crepusculare ale timpului său, acest farmec alcătuit din melancolie și duioșie, din suferință și iubire, pe care melodrama le cuprindea în limitele ei aparent restrînse. Pornește în edificarea unui stil propriu de la aprofundarea unui specific aparte al melodiei franceze de tipul liedului, care poartă o amprentă poetică prin redarea nuanțată a cuvintelor, sensibil apropiată de romanță. O evidentă măiestrie de pictor al sonorităților orchestrale, de alcătuitor al unor forme muzicale echilibrate, la care se adaugă o intuiție maturizată prin experiența omului de teatru, întregesc portretul de artist al lui Jules Massenet și explică totodată configurația specială a muzicii sale. Sub aparenta accesibilitate a melodiilor sale — „dulcegărie" sau „sentimentalism" spun mulți dintre cei care nu mai au timp pentru micile emoții ce alcătuiesc destinele individuale — trăiește o lume întreagă de sentimente, senzații și emoții, anunțînd valul de viziuni poetice ale impresionismului. Este adevărat, lumea aceasta nu pretinde să rezolve marile întrebări, marile conflicte ale existenței, chiar cînd temele alese de compozitor sînt ambițioase, chemînd la lumina scenei eroi clasici (cum ar fi *Cidul* corneillean), destine legate de revelația mistică (acea patetică povestire despre *Thaïs* a lui Anatole France) sau supremul gest al morții prin iubire (în nu mai puțin celebrul roman al lui Goethe *Suferințele tînărului Werther* sau în pasionala istorie a

Cocoşatului de la Notre Dame a lui Victor Hugo). Limitele acestei lumi create de Massenet sînt limitele unei întregi epoci şi societăţi burgheze, ce îşi avea totuşi conflictele veridic ancorate în realitate, căutînd nu rezolvări hotărîtoare, ci soluţii posibile de supravieţuire. Mai bine zis, sînt limitele unei societăţi prudente cu manifestarea contradicţiilor din mijlocul ei, atente să nu rupă aparentul văl de armonie ce le ascunde.

Numărul deosebit de mare de lucrări destinate scenei, ca şi nivelul variabil al realizării lor (căci nu dispăruse încă acel „far presto" ce îl făcuse celebru pe Donizetti), îndreptăţeşte alegerea, pentru detalierea stilului lui Massenet, poate a celei mai reprezentative partituri a sa, opera *Manon*, inspirată de romanul omonim al abatelui Prévost. O dramă care îşi află rezolvarea artistică în lumea melodiei sentimentale, a evocărilor şi rememorărilor poetice, *Manon* cuprinde în paginile sale majoritatea trăsăturilor compozitorului ce cînta, în felul său, aceste ultime decenii ale secolului romantic, compozitorul aplaudat şi iubit, criticat şi, uneori, pe nedrept minimalizat de publicul francez. Tratarea subiectului oferit de un roman celebru este semnificativă. În centrul atenţiei se află, cu riscul acuzaţiei de „amoralitate", fermecătoarea Manon, o tînără ce se aseamănă cu atît de numeroasele midinete ale Parisului. De-a lungul aventurilor sale, un singur mare semn de întrebare. Ce este mai atrăgător, mai fascinant ? Să fii iubită sau să fii bogată ? Neputinţa de a uni, în acelaşi om, ambele calităţi ce-i puteau oferi fericirea este destinul care o osîndeşte — în conformitate cu morala epocii, dealtfel — la un tragic sfîrşit. Dar cu cîtă înţelegere, cu cîtă afecţiune, descrie poetul-muzician această dilemă a vieţii lui Manon. Există aici mai mult decît redare muzicală a unei naraţiuni, Massenet propune cu delicateţe, însă ferm, o atitudine, ceea ce nu este acelaşi lucru cu implacabila condamnare a „femeii pierdute". Romantică, imaginea lui Manon rămîne astfel simbolică pentru un destin multiplicat în miile de exemplare ale fetelor ce îşi pierdeau tinereţea şi bucuria în vîltoarea frivolă a Parisului. Romantică şi, să recunoaştem, îndrăzneaţă temă pentru o operă. Dar Massenet i-a găsit acele nuanţe, acele proporţii de perfectă delicateţe, încît portretul rămîne unul dintre cele mai izbutite de-a lungul unui întreg secol de teatru muzical.

Prima apariţie a eroinei este edificatoare. Melodia, surprinsă în capriciozitatea unor linii de rafinată fantezie, opune sentimentul nostalgic al visului tinerei fete, ce-şi doreşte o viaţă de lux, realităţii, prin acele marcante accente ce încheie frazele cu o tresărire înfricoşată. Din primele momente, unda lirică a iubirii lui Des Grieux aduce acestei imagini un alt relief — dimensiunea sentimentului. O imensă vibraţie străbate această scenă ; încet, tema iubirii, cu o largă şi generoasă cuprindere a elanului trezit în sufletul tînărului, trece de la enunţ discret la pasiune. Dacă într-adevăr în personajul lui Manon puteau fi recunoscute multe alte figuri asemănătoare, colorînd lumea pariziană, chipul lui Des Grieux, un sentimental „fils à papa", nu este mai puţin întîlnit în promenadele mondene din Bois de Boulogne sau în sălile balurilor. De aici, din acest cotidian, rezultă neîndoios impresia unei ambianţe lirice de confortabilă înţelegere sentimentală, pe care o regăsim ulterior în descrierea vieţii celor doi fugari. Massenet, fără a schiţa cel mai mic gest critic, sesizează exact nuanţele necesare pentru a stabili imaginea unei asemenea armonii ideale, artificiale în ambianţa epocii, în cîntecul edulcorat al lui Des Grieux. Totul este aici frumos şi delicat, simplu şi fără vreo problemă, melodia aminteşte de mici bergerete potrivite în albumul oricărei curtezane. Imediat, urmează însă contrastul, voit şi reali-

zat de Massenet cu subtilă măiestrie. Caracterul lui Manon este pregnant, are alte reacții. Preluînd aceeași linie melodică, ea îi conferă însă o altă expresie, se luminează la adevărul emoției. Este regretul de a recunoaște că preferă luxul, vieții acesteia simple și fără evenimente, că își trădează iubirea, conștientă de ceea ce pierde, dar incapabilă să refuze șansa. Romanța lui Manon — o autentică romanță sentimentală, subliniat contrastantă cu cîntecul lui Des Grieux — capătă astfel tente mai închise și de un dramatism tensionat, ce se întrevede în tempoul trist al melodiei, fără a se impune cu ostentație. O undă de oboseală, de descurajare, pare să stăruie în această încercare de evadare. Massenet realizează aici, cu mare finețe, o nouă ipostază a monologului, în dimensiunile unui stil intimist.

Prezentarea completă a personajelor i-a solicitat cîteva mari secvențe, pentru a deveni apoi argumentul desfășurărilor ulterioare. Contrastele devin mai puternice în configurația melodică a scenelor de la mănăstirea Saint Sulpice. Pentru ambii eroi muzica primește noi dimensiuni, de accentuat patetism, purtînd parcă semnul experiențelor trăite. La Des Grieux, obsesia frumuseții lui Manon capătă elanuri pasionale ce umbresc dorința de cucernicie, transformînd-o în ură, în revoltă neputincioasă. Inegalitatea dimensiunilor frazelor, sublinierea înțelesului unor anumite cuvinte, cu efect teatral, conduc aria sa spre o manieră declamatorie în care recitativul este îmbogățit prin generozitatea melodică. În puține momente ale carierei sale, Massenet s-a aflat mai aproape de concepțiile — adevărat, stilistic deosebite — teatrului francez cîntat, așa cum îl imaginase Lully admirînd recitarea dramatică a actorilor Comediei Franceze. Și drumul început astfel se continuă odată cu reapariția lui Manon, pe această ten-

siune acumulată treptat situîndu-se și cel mai impresionant moment al operei. Artistic, Massenet dorește — și reușește deplin — să demonstreze cît de puternic este farmecul eroinei sale, capabil să fascineze în așa măsură, încît să-l determine pe Des Grieux s-o urmeze din nou, uitînd trecutul și iertînd totul. Mai mult, la acest trecut care avusese clipe minunate, apelează Manon pentru a-și sublinia înrîurirea asupra lui Des Grieux. Complexitatea imaginii muzicale este pilduitoare pentru meșteșugul — măiestria chiar — omului de teatru. Mai întîi o imagine simplă, simbolică, în cîntul unei singure viori, amintind tema iubirii. Sentimentală, excesiv de sentimentală această rememorare, dar ce puternic efect aduce mica oază de liniște evocatoare în tumultul frămîntărilor. Apoi, fraze întretăiate, motive obsesive, o treptată dominare a vocii lui Manon, descriind volute de mare strălucire, conduc spre clipa de expansiune pasionată a mărturisirii. Toate converg către un efect unic, autentică demonstrație de feminism fascinant. Scena stăruie în memoria ascultătorului prin autenticitatea acestei situații psihologice devenită imagine muzicală. Compozitorul atinge aici realizarea completă, nivelul superior al veridicului, transformat în artă prin totala înțelegere a puterii muzicii de a convinge și comunica, putere devenită legendară prin farmecul melodiei încă din timpurile străvechi ale mitului orfeic.

Punctul final al dramei, deznodămîntul adus de moartea lui Manon, trebuie privit și ascultat prin comparație cu prima apariție a eroinei. Manon a parcurs o întreagă existență, a suferit și s-a bucurat, a iubit și a trădat, fără a-și pierde fragilitatea și candoarea florii de frezia. Cuvintele ei, mărturisind teama de moarte dar și regretul greșelilor, se traduc muzical printr-un fond melodic în care rememorările nuanțează sentimentul în limi-

tele firești ale personajului. Cu un simț rafinat al dramaturgului, Massenet intuiește aici cadrul expresiv necesar pentru a nu supradimensiona liniile unui portret ce nu s-ar potrivi cu trăsăturile fragile ale eroinei sale. Nu declarații patetice — timpul acesta al elanurilor a trecut —, nici sobre fraze de rămas bun — căci Manon rămîne de o imaterială delicatețe pînă la sfîrșit; discreție și eleganță, sentimentalism și melancolie, economie a mijloacelor și subtilă suavitate a rostirii, iată trăsăturile acestei secvențe finale, prin care opera franceză oferă lumii o oglindă fidelă, sensibilă și, de ce nu, tristă în adevărul ei, modest răspuns la marile spectacole ale trecutului. O modestie în care sîntem surprinși să descoperim viața unei capodopere alcătuită din farmec și duioșie, melancolie și sinceritate, vibrînd cum nu se mai întîmplase pînă atunci la chemările de sirenă ale unei trecătoare frumuseți care, pentru o clipă, s-a numit Manon...

Ecouri romantice în opera veristă

Climatul literar, estetic și social al celei de a doua părți a secolului al XIX-lea determină în evoluția teatrului muzical italian treptate transformări ale contextului dramaturgic, ale relației creatorilor cu marele public. Opera, dovedindu-se în continuare un sensibil seismograf al actualității romantice, înregistrează vizibile modificări de concepție ce vor conduce treptat spre conturarea unui veritabil curent estetic, verismul muzical. Deși considerat de artiștii epocii, prin unele trăsături ale sale, drept un element nou al creației artistice, verismul nu se manifestă ca o totală ruptură cu romantismul și tradiția primelor decenii ale secolului ci, dimpotrivă, apare în perspectiva timpului, ecou amplificat al trăirilor specifice, al tematicilor inspiratoare, observate și anterior în teatrul italian. Acest așa-numit adevăr cu care este reflectată existența umană, confruntată cu contradicțiile sociale și temperamentale ale oamenilor, devine în versiunea sa muzicală — mai cunoscută marelui public decît ipostazele literar poetice — o dimensiune nouă a subiectivismului romantic, fără a nega trecutele experiențe. Oare, din punct de vedere al actualității conflictului și incisivității expresiei, opere cum ar fi *Traviata* de Verdi nu anunță orientarea veristă a generațiilor ulterioare? Personaje asemenea lui Iago din *Othello* nu își regăsesc semeni în

noile creații ? Dacă Verdi rămîne totuși într-un mod mai aparte ancorat în tradiția predecesorilor săi, forțînd limitele fără a le schimba configurația, o seamă de artiști contemporani lui, dar reprezentînd o altă generație, mai tîrziu afirmată, aduc acele contribuții care vor însemna puntea de legătură între melodrama lirică și noua operă veristă. În esență, aceste contribuții se rezumă la crearea unui cadru mai contrastant al climatului emoțional, care devine hotărîtor în edificarea dramaturgiei muzicii. Tradiția cultivării largului melodism se păstrează, dar se schimbă treptat funcționalitatea lui, prin redimensionarea unor linii de forță mai pregnante, prin sublinirea unor contraste mai expresiv legate de categorii umane opuse.

În asemenea noi împrejurări își gîndește dramele compozitorul Arrigo Boito, nu întîmplător un muzician care stăpînea și tainele scrisului literar, dovedit cu prisosință în colaborarea sa cu Verdi, la *Othello* și *Falstaff*. Vecinătatea titanului operei italiene îi slujește drept cea mai solidă temelie în aprofundarea expresivității teatrului muzical. Totuși, nu-l putem privi pe Boito doar drept un epigon trăind în umbra maestrului. Intuind necesitatea noului, cerut de epoci viitoare, Arrigo Boito realizează o extrem de interesantă versiune mediteraneană a mitului faustic. Reluînd tragedia goetheeană în principalele ei trăsături alcătuitoare — ambele cicluri însă, nu doar capitolul legat de iubirea pentru Margareta — compozitorul încearcă să lărgească cadrul operei, spre un amplu comentariu filosofic, plasînd pe prim plan personalitatea malefică a lui Mefistofele, granitică siluetă de gigant ce străjuie la unul din polii destinului uman. Părăsește prin acest personaj cadrul lirismului romantic, ca și cel al ilustrării de tipul lui Gounod, realizînd în mărețe expansiuni sonore o tensiune cu perspective mitice. Poate că acest

Faust al lui Boito, nu întîmplător intitulat *Mefistofele*, este mai laic decît subiectul inspirator. Oricum, el ne dezvăluie o altă concepție despre lume, despre muzică și plastica teatrală, de neîndoioasă originalitate. Dacă proporțiile personajelor au încă lumini de legendă, ceea ce verismul nu va accepta în componența subiectelor sugerate de viața cotidiană, expresia muzicală anunță noile orizonturi, înainte de a readuce personajele de operă „pe pămînt".

La cîțiva ani după premiera lui *Mefistofele* de Boito, un alt compozitor — celebru tot cu o singură lucrare — Amilcare Ponchielli, creează pentru prima dată, în 1876, un autentic personaj de operă veristă. Format tot în umbra lui Verdi, influențat mult de acesta în tehnica alcătuirii dramei, Ponchielli apelează tot la Boito (sub pseudonimul de Tobia Gorrio) pentru realizarea libretului inspirat de tragedia *Angelo, tiranul Padovei* a lui Victor Hugo, în versiune muzicală intitulat *Gioconda*. Decorul de epocă, prezența divertismentului coregrafic (celebrul „dans al orelor") și a momentelor descriptive — canzonete marinărești, romanțe și serenade — pledează pentru legătura sa cu tradiția romanticilor italieni de la mijlocul secolului. Chipul eroinei principale, Gioconda, este însă zugrăvit cu alte mijloace, aparține unui alt teatru. O melodică intens frămîntată, cu fraze declamatorice ce se succed conduse doar de logica evoluției sentimentelor, prezența excesivului în trăirea „adevărată", anunță neîndoios verismul. Deși opera lui Ponchielli nu poate fi considerată în întregime ca aparținînd verismului, încă neafirmat de altfel în lumea artelor, cîteva scene — în special tabloul final — conturează o expresivitate evident deosebită de cea verdiană. Așa apare impresionantul monolog al Giocondei — „Suicidio !" — pagină în care amplitudinea

emoției solicită o dramatică registrație vocală, atingînd culminații dramatice nemaiîntîlnite anterior la italieni. Chiar ideea de a termina drama abrupt, după actul ireversibil al sinuciderii, fără vreun alt comentariu, ne face să întrezărim loviturile de teatru din viitoarele melodrame veriste, de obicei încheiate pe un punct culminant tragic, lăsînd spectatorul sub impresia aceasta puternică, cea mai aproape de adevăr.

În aceste împrejurări, în care opera continuă să ocupe centrul atenției în majoritatea dezbaterilor estetice ale epocii, mai ales în Italia — unde ea nu este doar un spectacol cerut de modă, ci o necesitate a manifestării principalelor probleme ale timpului — climatul gîndirii literare vine să determine cea mai importantă transformare a ei. Dacă multă vreme dialogul muzicienilor cu literatura și poezia italiană fusese redus doar la colaborările mai bune sau mai slabe cu poeți și dramaturgi mai rar reținuți de istoria artelor — poate doar Felice Romani, întrucîtva Salvatore Cammarano, de-abia tîrziu Arrigo Boito —, treptatul prestigiu pe care îl are acest mod de a gîndi prin sunete atrage o mai solidă relație. Interesul vine însă tot din partea muzicienilor, după epuizarea sugestiilor multor drame romantice franceze sau germane, căci noul curent literar le oferă „acasă" ceea ce nu întotdeauna găseau în generațiile dramaturgilor de după Schiller sau Hugo. Apariția unei întregi mișcări literare romantice, anunțată încă în lucrările lui Manzoni, Cataneo sau Carlo Foscolo, pleda pentru inspirarea din realitățile imediate ale vieții sociale cotidiene, din perioada Risorgimento-ului și a luptelor pentru independența națională. După 1870, literatura cunoaște o subliniere a utilizării motivelor contemporane bazate pe conflicte puternice, pe care scriitorii le caracterizează cu un nume drag artiștilor timpului — „verismul". Și opera, pregătită estetic pentru

această nouă orientare din literatură și teatru, își manifestă capacitatea de a asimila astfel contemporaneitatea. Nu este lipsit de importanță faptul că primele drame lirice aparținînd noului curent se inspiră din cele dintîi lucrări literare oferite publicului de unul dintre promotorii „verismului", scriitorul Giovanni Verga. Citindu-i opiniile care pledează pentru noul stil, găsim dealtfel însăși explicația conținutului acestor opere semnate de Mascagni și Leoncavallo (*Cavaleria rusticana*, compusă în 1890, după drama omonimă a lui Verga, publicată în 1884, și *Pagliacci*, ivită doi ani mai tîrziu, după nuvela *Nedda* scrisă în 1874). Iată ce spunea Verga : „Romanul va purta pecetea evenimentului real și opera de artă va părea ivită de la sine, născută și maturizată în mod natural, fără a sublinia vreo legătură cu creatorul ei. Ea nu trebuie să păstreze, în formele care au căpătat viață, nici o urmă a spiritului care a conceput-o, nici o privire a ochiului care a zărit-o, nici o urmă a buzelor care au murmurat primele cuvinte ale zămislitorului." Într-adevăr, paginile scrise de el cuprind pasiuni violente și primare, descrise în ambianța mediului natural și social care le înconjoară, subliniind efectul distructiv al mizeriei umane, lipsa de orizont și meschinăria existenței burgheze. Totuși, dacă elementul acesta al sincerității artistice și al realismului este precumpănitor, uneori obsesia faptului pasional face ca obiectivitatea propusă să pălească, conducînd nu spre generalitatea cuprinzînd individualul, ci spre individualul excluzînd valoarea simbolică umană generală. Într-o anumită măsură, idealurile și neîmplinirile veriștilor literari se reflectă și asupra veriștilor muzicieni, dar aici ideea de echilibru, venind din moștenirea tradiției clasice a limbajului sonor, stabilește totuși o mai constantă armonie a componentelor. Fără a evita un oarecare schematism al acțiunilor, prin

muzică dramele acestea și-au căpătat o altă dimensiune. Dar nu de la primele încercări ci, ca în toate etapele afirmării unui curent, în realizările de maturitate.

Pietro Mascagni deschide drumul operei veriste cu a sa *Cavalleria rusticana*, lucrare mult aplaudată de la premieră (fapt explicabil pentru un public „sensibilizat“ la verism prin lectură) și distinsă cu prestigiosul premiu al editurii Sonzogno. Oricît de nouă ar fi însă atmosfera povestirii, compozitorul pornește totuși de la bazele experiențelor marelui teatru italian romantic în alcătuirea partiturii. Și, în primul rînd, caută în aceste exemple taina unei cît mai autentice expresivități a melodiei, prin care să-și asigure specificitatea națională a dramei sale. Potențarea factorului emoțional, descoperirea de efecte dramatice puternice, mergînd pînă la vorbirea declamată, îi înlesnesc obținerea acelei tensiuni necesare pentru sublinierea confruntărilor de pasiuni și caractere. Personajele principale, chiar dacă compozitorul nu a intenționat aceasta, devin prototipuri de temperament meridional, ridicîndu-se mult dincolo de galeria de chipuri rustice desprinse din viața modestă a satului sicilian. Dimensiunile melodiei sînt concepute în linii ample, generoase în trăirea sentimentului, ridicînd mari arcuiri ce exprimă de la sine, prin muzică, pateticul, făcînd cuvîntul să pară palid. Astfel se impune temperamentul pasionat al Santuzzei, victimă a unei iubiri trădate, din acest aliaj incandescent se înfiripă încleștarea ce va duce la moartea lui Turridu, sub semnul fatal al unei alte trădări și al unei alte gelozii. Chipul lui Turridu este mai aproape de tipologia sentimentală a tenorilor verdieni. În spiritul canzonetei napolitane, dar modelat după criteriile expresiei veriste, el demonstrează că, oricît de nou s-ar vrea acest curent de teatru muzical, el se bazează tot pe solida temelie a experiențelor precedente,

păstrînd ecourile în arta melodiei și în mijloacele de comunicare. Această miniaturală capodoperă a lui Mascagni — miniaturală ca durată, nu ca amploare vocal-simfonică, unde partitura atinge veritabile culmi ale sonorităților romantice — însuși compozitorul nu o va putea depăși în lucrările ulterioare, rămase în suita anonimă a unor premiere uitate. Aici prezența tot de sorginte romantică a cîntecului popular se impune nu numai în replicile și ariile solistice, ci chiar în paginile orchestrale. Este acel minunat tablou simfonic ce separă secvențele operei, acel *Intermezzo* prin care argumentul în favoarea filiației romantice ce asigură verismului forța de comunicare umană necesară pentru a transforma o idee în artă, se întîlnește cu anunțarea unor alte concepții estetice proprii secolului următor. Dimensiunea aceasta nouă, doar tangențial apropiată verismului, ivită într-un alt focar cultural, este cea a impresionismului, a descrierii sonore a senzațiilor și culorilor. Neîndoios, Mascagni nu este nici Fauré, nici Debussy. Dar el a descoperit taina sugerării muzicale a unei atmosfere în cromatica nuanțelor minime, melodice prin esența lor ; și, fapt ce nu trebuie omis, în spirit național.

Urmînd pilda lui Mascagni, contemporanul său Ruggiero Leoncavallo alege tot un subiect din „viața de toate zilele“ pentru opera sa *Paiațe*. Istoria se repetă, căci din multele sale lucrări, doar această partitură de debut va cunoaște, singură, o celebritate de necontestat. Pare că, la ambii compozitori, primul salt epuizase întreaga resursă a personalității lor, ce apoi s-a repetat mai palid, pierzîndu-și ascendența asupra publicului. Mai există însă un element care contribuie la această ciudată involuție — prezența unui al treilea muzician, care a urcat din capodoperă în capodoperă : Giacomo Puccini. Era atît de actuală preocu-

parea pentru găsirea unui alt drum în teatrul muzical postverdian, încît Leoncavallo simte dorința de a se explica în însuși contextul operei sale, înlocuind obișnuitul preludiu sau tradiționala uvertură orchestrală cu un Prolog cîntat de voce, în care sînt trasate cîteva dintre principiile dramei. „Autorul a căutat aici să zugrăvească un fragment de viață"... avertizează personajul simbolic care cîntă în fața cortinei. Muzica, unită cu o fidelă urmărire a sensului cuvintelor, alcătuiește un neobișnuit moment artistic, autentic manifest al verismului muzical. Omul, sentimentele lui, tălmăcirea lor sonoră cît mai firească și adevărată, iată principiile acestei pledoarii melodice expuse de Leoncavallo, precizînd că imaginea realizată de actorii-cîntăreți în fața publicului este doar o închipuire, nu trebuie privită altfel. Dar, adaugă în subtextul melodic compozitorul, acești actori „sînt și ei oameni" ; neașteptată dimensiune a dramei anunțate, care se petrece în „lumea de oameni" a actorilor ambulanți. Și dacă adevărul trăiește în această lume a pasiunilor, s-a realizat principala dorință a creatorului. Dorință îndeplinită, mult peste așteptările lui Leoncavallo, de milioanele de spectatori care, seară de seară, urmăresc cu sufletul plin de emoție o acțiune binecunoscută, dar mereu impresionantă prin melodiile ce i-au dat viață.

Concomitent cu cei doi corifei ai verismului, un alt compozitor crea tot operă veristă, fără a se preocupa însă de asemenea expuneri ale principiilor și fără ca astfel să-i pălească ideile melodice, care aparțin întru totul epocii, ca și ambianța dramei, inspirată din nuvela *Die Geyer-Wally* a Wilhelminei Hillern. Este Alfredo Catalani, autorul tragicei povestiri muzicale *La Wally*, cîntată prima oară de către celebra Hariclea Darclée. Drumul ales de Catalani este oarecum deosebit, marcînd o îndepărtare de

prea puternicele expansiuni dramatice ale veriștilor. Orientarea sa mai vădit îndreptată spre expunerea unei trăiri discrete a sentimentelor și emoțiilor, păstrează primatul melodiei în conducerea narațiunii. Cea mai de seamă secvență a operei, aria eroinei, a rămas o pagină antologică a teatrului muzical italian de la finele secolului, indicînd o cu totul altă lume decît cea a teatrului german sau francez. Catalani — într-o oarecare măsură Mascagni și Leoncavallo — este cel care realizează exemplar sinteza între moștenirea belcantoului romantic și noutatea situațiilor dramatice ale veriștilor.

Totuși, un asemenea curent artistic nu și-ar fi putut demonstra viabilitatea în lumea operei doar cu aceste cîteva partituri, prea puține pentru a se impune în istoria muzicii — ca reflex al asimilării noutății de către public — fără existența unui artist care să-i asigure condițiile deplinei maturizări. Se poate face această remarcă, gîndindu-ne că, în privința compozitorilor citați pînă acum, referințele se opresc la cîte o singură lucrare originală, semnificativă, oglindind criteriile estetice ale verismului. Și, prin contrast, această remarcă se impune la apariția lui Giacomo Puccini în lumea muzicii pentru teatru, însemnînd apogeul operei italiene printr-un artist celebru datorită *tuturor* creațiilor sale, rămase cu mici excepții, în repertoriul liric mondial.

Puccini vine, în atenția publicului de la finele veacului al XIX-lea, în momentul în care, după debutul curentului verist, pericolul repetărilor, pe de o parte, al exagerărilor nesemnificative, pe de altă parte, privind particularitatea conflictelor, minimaliza șansele de realism ale operei, pierzînd adeziunea spectatorilor. După cîteva încercări ce se aseamănă cu „acordajul" unui instrument concertant (*Le Villi* în 1884 și *Edgar* în 1889), cu prima sa lucrare definitivă — *Manon Lescaut* — Puccini realizează o cuprinză-

toare sinteză a tuturor cuceririlor compozitorilor veriști de pînă la el. Din 1893, data premierei acestei lucrări, istoria de mai bine de patru decenii a operei italiene veriste este legată de contribuțiile acestui artist al spiritului mediteranean dorit de Nietzsche, urcînd, treaptă cu treaptă, înălțimile desăvîrșirii, fără a rupe continuitatea romantismului de esență prin receptarea sugestiilor contemporaneității. „De fiecare dată cînd o asculți, muzica lui Puccini pare mai frumoasă". Aceste cuvinte ale lui Igor Stravinski cuprind în ele întreaga explicație a imensei popularități de care se bucură arta pucciniană, oricînd și oriunde, asemenea capodoperelor clasicilor sau corifeilor romantismului.

Numai nouă ani despart versiunea italiană a romanului lui Prévost de prima sa interpretare muzicală, datorită lui Massenet. Din punct de vedere stilistic și expresiv, distanța este mult mai mare, nu numai ca evoluție a limbajului în sine — căci diferențieri în limbajul propriu teatrului muzical coexistă mereu — ci în primul rînd în ce privește concepția dramaturgiei muzical-melodice. Nuanțele cîntului se încadrează la Puccini în stilistica melodicii lui Ponchielli și Catalani, primind deja unele particularități ce vor deveni trăsături de stil pentru compozitor. Deja observăm știința de a utiliza surpriza alternării accentelor pe cuvînt, cu fraze largi și opriri bruște urmate de scurte elanuri sau expresive tăceri. Există, în această primă partitură, formulate modalitățile sale de citire cîntată a textului, inimitabile stilistic deși, pe măsura audiției, par extrem de firești. Dacă *Manon Lescaut*, în cronologia creației pucciniene, înseamnă un magistral început, totuși cît de mari sînt deosebirile față de cea de a doua sa partitură importantă, romantica *Boema*. Nu sînt contrazise particularitățile de limbaj, în schimb asistăm deja la o decantare a efectelor, la afirmarea personalității atingînd maturitatea, ponderînd excesele temperamentale ale verismului,

păstrîndu-i însă toate însușirile expresive în redarea complexă a sentimentelor și a variatelor ipostaze ale existenței. Veriste prin interpretare, subiectele operelor sale își primesc consistența prin contactul cu creații literare de valoare, cu un solid fundament ideatic și estetic. Această orientare, proprie majorității lucrărilor sale, este și semnul unei noi atitudini față de teatrul muzical, față de importanța egală a dramei și comunicării sonore, imposibil de imaginat altfel după realizările wagneriene. Puccini, sensibil cunoscător al sufletului italian, iubitor al bogățiilor cîntecelor patriei sale, simte această necesitate și, fără a copia formulele wagneriene, gîndește opera din aceeași perspectivă. Este, fără îndoială, una din marile însușiri ale concepției sale, asigurîndu-i solidul succes de public atît din perspectiva autenticității muzicii cît și din cea a respectării unui cît mai veridic climat al narațiunii. Romanul lui Henri Murger, scris doar cu cîteva decenii mai devreme, îi oferea o multitudine de nuanțe în descrierea personajelor reprezentînd mediul atît de evocator al boemei pariziene. Figuri epizodice, personalități originale, tablouri pestrițe ale lumii multicolorului Montmartre, toate îi sugerează imagini sonore inedite, fixate de el prin frînturi motivice semnificative, dar nu esențiale, alcătuind fondul unui mozaic de autentică factură veristă (de fapt un fond tematic reluat, fără prea mare succes, și de către Leoncavallo, în a sa *Boema*). Important însă în opera pucciniană apare planul sentimentelor eroilor principali, priviți cu înțelegere și afecțiune. Pentru iubirea lui Rodolfo și nefericirea fragilei Mimi, Puccini găsește nuanțe de o fermecătoare sinceritate, adevărate în sensul poetic al cuvîntului. Dar nu numai poezia, ci și suferința, amenințarea mizeriei, hotărîrea marilor despărțiri, pragul ireversibil al morții, își găsesc la el ecouri aparte. Ultimele

cuvinte ale celor doi îndrăgostiți, umbrite de murmurul unui marș funebru abia bănuit, readuc cu multă putere de emoționare vibrația lirică a primelor întîlniri, cu rapeluri motivice a căror simbolică lasă să se prevadă deznodămîntul. Un deznodămînt în care, prima dată, compozitorul clamează puternic durerea, sfîșiind umbrele delicate ale amintirilor. Acest strigăt de despărțire, din *Boema*, acest hohot de plîns al lui Rodolfo, rămîne amintirea cea mai puternică a durerii ajunsă la paroxism, a durerii fără rezolvare, fără orizont, așa cum se încheie și opera. El va stărui în memoria artistului. Îl regăsim în *Madame Butterfly* sau *Tosca*, în crepuscularul poem despre moartea lui Liu din *Turandot*. *Boema*, semn al maturității unui nou curent artistic, ecoul tîrziu al romantismului, deschide operei italiene drumul unei noi și glorioase epoci în care melodia, chintesență a dorinței omului de a cînta, este atotcuprinzătoare. Ca un simbol al frumuseții și adevărului, mereu același, mereu altul, pentru fiecare om.

*

Încă din primii ani ai secolului XX, orientarea veristă a operei italiene începe să-și facă simțite ecourile nu numai în viața muzicală a teatrelor lirice europene, ci și în creația multor compozitori ai epocii, oferind publicului o mare diversitate de soluții și atitudini creatoare. Putem vedea în această rapidă și cuprinzătoare răspîndire a verismului muzical vitalitatea pe care o are încă tipologia melodicii de filieră romantică, chiar confruntată cu noi tendințe ale limbajului sonor. Remarcăm aceasta, ținînd seama că tot în aceeași perioadă, la pragul dintre două secole, se profilează și alte curente contemporane muzicale — reflectînd evoluția în ansamblu a artelor — cu atitudini specifice, net deosebite, în ceea ce privește

melodia și, în subsidiar, structura armonică pe care se bazează ea. Or, impresionismul sau, puțin mai tîrziu, expresionismul, propun alte căi compozitorilor, apreciate drept mai moderne, adecvate climatului social istoric nou. Să interpretăm consecvența cu care unii muzicieni cultivă cantabilitatea, în asemenea împrejurări, drept tardiv romantism sau epigonism ? Nu este cazul, căci numeroși compozitori, vom vedea, promovează melodia drept element fundamental al partiturilor lor, fără a privi necondiționat la tradiția romantică. Melodia, prin curentul verist și variantele lui, ca și prin afirmarea noilor școli naționale, rămîne pînă în prezent unul dintre elementele constitutive ale artei sonore, polarizînd o seamă de tendințe care se dovedesc contemporane cu epoca, în gîndirea compozitorilor. Schimbîndu-și, în mod normal, configurația, în treptate și succesive etape, ea rămîne sprijinul cel mai fidel al comunicării sensibile și poetice, dramatice și evocatoare, semn de indestructibilă legătură a artistului cu lumea și oamenii. Accidentele istoriei melodiei — nu numai în operă — se aseamănă cu cele ale desenului în artele plastice, rămînînd doar etape, depășite apoi nu prin reveniri la matcă, ci prin necesare și logice evoluții.

Parisul anului 1900 vede, sub lumina impresionismului, trăind paralel și teatrul muzical verist. Este adevărat, varianta franceză a curentului poartă pecetea marilor seisme din lumea ideilor literare, sub puternicul impuls al naturalismului, promovat de generația lui Zola. „Procesul verbal“ al artei literare, descoperirea și analizarea sistematică a mediului în care trăiește omul, dorința de a se impune soluții reformatoare, trezeau multe ecouri și în gîndirea muzicienilor ce văzuseră deja experiențe similare în teatrul italian. Dacă operele lui Alfred

Bruneau — *Visul* şi *Atacul morii* inspirate de scrierile lui Zola — sînt marcate de wagnerianism, reflectînd totodată şi influenţe italiene, aceasta explică parţial importanţa lor epizodică în cronologia evenimentelor teatrului liric francez. Mai original în exprimare, mai circumspect în selectarea sugestiilor stilistice, Gustave Charpentier păstrează drumul deschis de Bizet şi Massenet, la care se adaugă o tensiune sporită a dramaturgiei, primită de la verişti. Alegînd ca subiect al operei sale *Louise* — subintitulată „roman muzical" — crîmpeie din viaţa oamenilor simpli ai suburbiilor Parisului, Charpentier îşi gîndeşte pe asemenea exemple anterioare atît muzica, cît şi libretul. Este mai puţin dramaturg în realizarea întregului naraţiunii muzicale, rămîne mult dependent de momentele solistice propriu-zise. Dar aici, în duete sau arii, arcuirile melodiei sînt convingătoare, domină partitura. Un exemplu desăvîrşit al acestui melodism generos, amintind de Jules Massenet în cele mai frumoase arii ale sale, de Catalani în celebra arie despre care am vorbit, dar adăugind şi accente personale, mai puternice, în contrastul dintre lirism şi declamaţie, este cîntecul Louisei. Un portret plin de delicateţe şi poezie, redînd firesc şi simplu trăsăturile fermecătoarei candori sufleteşti a personajului principal, cu puncte culminante expresive şi o detaliată analizare a stărilor emoţionale. Louise aparţine unui mediu modest, departe de strălucirea vechilor ambianţe luxuriante ale stilului de „grand opéra". Pare că totul a fost uitat, că niciodată un asemenea stil nu a existat. Parisul aparţine aici celor mulţi, crîmpeie de cîntec popular străbat scenele de ansamblu, personajele se vor anonime, nu eroi de legendă. Variantă a naturalismului, atenuat însă în excesele sale de urmărire sistematică a determinismului, *Louise* este, în lumea operei, un

roman muzical ce îşi păstrează cu autenticitate personalitatea.

Era prea puternică iradiaţia stilistică a wagnerianismului, pentru ca mulţi muzicieni să se îndepărteze voit de fascinaţia complexelor sensuri ale dramei romantice. Mai ales ideea utilizării masive a specificului vocal-simfonic revine, împreună cu cea a leitmotivului, în numeroase partituri, fie cea a *Regelui Ysului* de Edouard Lalo, fie în *Tiefland* de Eugène d'Albert. Format în imediata vecinătate a Bayreuthului, pianist celebru care colindase lumea şi cunoscuse viaţa muzicală europeană, Eugène d'Albert se detaşează în epocă prin sinteza dintre acest wagnerianism şi curentul verist. Singura sa lucrare lirică importantă, opera *Tiefland*, după romanul spaniol *Terra Baixa* al catalanului Angel Guimerá, cuprinde multe scene a căror notaţie reflectă această orientare spre expresivitatea dramatică, cu subliniere a patetismului situaţiilor şi a cantabilităţii vocale. Datorită acestui climat stilistic — atît de deosebit de creaţiile wagneriene de la care preluase totuşi procedeele de tratare orchestrală şi motivică — opera sa, fără a fi o creaţie deosebit de originală, şi-a cucerit publicul, cunoscînd o surprinzătoare popularitate în timp. Astăzi, influenţele sînt mai vizibile, tributul plătit epigonismului mai subliniat, fără a se pierde un anume parfum liric ce convinge pe alocuri, argumentînd sporadice reluări ale partiturii, pe cele mai mari scene ale lumii.

În fine, un ultim ecou, puţin mai tîrziu, vine din Spania, prin personalitatea componistică a lui Manuel de Falla. Deşi ulterior se va simţi atras mai mult de sugestiile orientării impresioniste, debuturile sale sînt legate de aceeaşi variantă naturalistă a verismului cultivată de Bruneau şi Charpentier. Ceea ce este particular în parti-

tura primei lucrări lirice, *Vida breve*, față de contemporanii săi, aparține revelației fondului melodic inspirator, pornind de la modelul folclorului spaniol de largă circulație. Variantă iberică a *Cavalleriei rusticana* de Mascagni, *Vida breve* impresionează astfel prin pulsația vie a imaginilor de ansamblu și puternica tensiune a partidelor vocale. Unele pagini ale sale au rămas pilduitoare pentru destinul școlii naționale spaniole contemporane. În primul rînd dansurile, prezente cu o funcție expresivă ce depășește decorativul, în descrierea ambianței unei „fieste" din preziua sărbătoririi nunții lui Salud. De Falla, același care va crea minunatele clipe de frumusețe iberică în *Amorul vrăjitor* și *Tricornul*, are aici măiestria unui adevărat rapsod, redînd cu strălucire de ritm și melodie culorile folclorului național. O altă dimensiune — cea dramatică — aparține concepției asupra personajului principal, Salud, personaj care polarizează de fapt întregul interes al dramaturgului. Artistul dorește să exprime prin muzică procesul unei treptate alterări sufletești, trecînd de la bucuria iubirii la teamă și neliniște, apoi la certitudinea trădării și imperioasa necesitate a morții. Evoluția psihologică, spre punctul culminant în final, este, după cum se poate observa, similară cu a mai multor opere veriste. Compozitorul o realizează prin succesiunea unor fraze patetice, ample, în care vocea domină prin expresivitatea ei. Situînd culoarea glasului de soprană dramatică pe primul plan al țesăturii timbrale, întărind frazele prin sublinieri puternice ale orchestrei, De Falla obține soluția unei figuri tragice pregnante, pusă față în față cu mediul social și conflictul generat de acesta. Din echilibrul rezultat prin îmbinarea unor ecouri de cîntec flamenco și accentele provenite din dansuri, cu care subliniază textul, rezultă o melodică agitată, per-

sonală în logica desfășurării, în care apropierile de verism se vădesc prin unitatea de stil a modului de descriere a stărilor conflictuale. O ultimă relație de apropiere, prin comparație cu operele italiene, dezvăluie aceeași maximă economie în dezvoltarea narațiunii, rezumîndu-se la expunerea faptelor și a principalelor elemente dramatice, fără dorința unei supradimensionări ce ar fi făcut să pălească realismul lor. Pentru De Falla, *Vida breve* este o fructuoasă experiență, o etapă depășită fără a face să se piardă valoarea începuturilor. Meritul acesta determină atenția susținută de care se bucură, în continuare, opera sa, pilon al unui curent teatral-muzical de răspîndire europeană.

Numai cunoscînd contextul epocii, putem acorda anilor de maturitate ai activității lui Giacomo Puccini întreaga însemnătate. Maestrul care crease povestirea romantică despre Mimi, Rodolfo, Marcello și Schaunard, în *Boema*, urcă alte trepte cu creațiile ulterioare. Fără ca prin aceasta, cu fiecare titlu adăugat, depășirea să însemne negare valorică a lucrărilor precedente. Este ceea ce observă cu deosebit simț al particularităților stilului puccinian, André Gauthier într-o monografie dedicată compozitorului : „*Simfonia a IX-a* nu exclude *Eroica*, și *Amorul vrăjitor* rămîne o capodoperă cu toate că există *Concertul pentru clavecin*. Fără *Turandot*, catalogul puccinian conține șase titluri care, fiecare în parte, ar face gloria oricărui alt compozitor și unul singur ar fi suficient gloriei sale. Preluîndu-le, datorită unei preferințe străină de oricare modă sau supunere în fața publicității, publicul lumii întregi a consacrat acel fel de adevăr muzical cu valoare universală, a cărui strălucire este departe de a-și pierde forța, de a se stinge. Și aceasta, deoarece în miezul creației, cu vibrații și rafinamente pe care uneori

le descoperi în timp, se ridică cu o puternică intensitate un mesaj specific uman.

Nu există mai mult de zece compozitori — conchide Gauthier — cărora să le poată fi asigurată o permanență în teatrele și posturile de radio ale tuturor latitudinilor, vocea lor participînd fără întrerupere la marele concert al planetei. Puccini este unul dintre aceștia, ca Mozart și ca Beethoven, ca Wagner și ca Verdi, acești artiști care nu au acceptat vreodată strigătul, pentru efectul gratuit produs ; experiența lor spirituală a fost întotdeauna strîns legată de ce are mai plin de viață materia sonoră."

Anul 1900 este anul apariției uneia dintre cele mai impresionante eroine feminine ale operei italiene — Floria Tosca. Descinzînd din paginile unei literaturi de calitate modestă, cu succes de moment, *Tosca* ajunge, în timp, să-l reprezinte mai bine pe autorul operei muzicale, decît pe cel al dramei inspiratoare, Victorien Sardou. Drumul acesta al valorilor pare ceva nou pentru teatrul liric, căci Puccini demonstrează capacitatea muzicii de a sintetiza și de a reprezenta mai complet o idee, un sentiment sau un caracter, decît literatura, pledînd pentru viabilitatea acestei forme de reflectare a existenței umane. Ce este interesant pentru compozitor, în drama lui Sardou, aparține prilejului de a construi un ansamblu arhitectonic în care personajele, cu trăsături temperamentale puternic opuse, se confruntă după legi ce pot fi privite prin dialectica opozițiilor tematice în forma de sonată. Din această atît de limpede și logică construcție se desprind, la o privire atentă, nenumărate frumuseți ce nu pot fi inventariate în cîteva cuvinte. Unele momente trebuie totuși remarcate îndeosebi. Portretul Floriei Tosca începe cu o suavă imagine sugerată de cel îndrăgostit de ea, pictorul Cavaradossi. Îi succede, contrastant, personajul propriu-zis, mai plin de viață pasionată, de arzătoare trăire a sentimentului de iubire și gelozie, reflectînd cu subtilitate capricioase treceri de la o stare la alta în replici exemplar caracterizate. Puțin mai tîrziu, în înfruntarea dintre Floria și Scarpia, se adaugă acestui chip noi trăsături dramatice, de mare noblețe, situîndu-ne în plină operă veristă, cu exteriorizări excesive, dar „veridice" ca situație teatrală. Înaintea deznodămîntului, actul al II-lea adaugă nobleții linia pură a celebrei arii „Vissi d'arte", înflăcărarea cu care Floria pledează pentru libertatea lui Mario și, în fine, acea minunată melodie orchestrală descriind detașarea eroinei de spaimele pe care le trăise în cabinetul lui Scarpia. Puritatea sobră a acestei melodii, dînd personajului principal dimensiuni eroice, este caracteristică pentru geniul componistic puccinian, capabil de mari zboruri simbolice. La tensiunea operei, care crește neîncetat, scenă cu scenă, compozitorul adaugă cîteva momente de răgaz, pentru a spația ascensiunea emoțională. Un tablou impresionist — noaptea trecînd spre zori, deasupra Romei —, o romanță intens lirică, preced rapidele replici ale ultimei întîlniri cu Cavaradossi. Disperarea Floriei și gestul fatal, în fața deznodămîntului neașteptat, urcă pe culmile tensiunii către care tinsese întreaga operă. Moartea lui Mario, sinuciderea ei, sînt redate de Puccini cu un patetism de neobișnuită forță, ale cărui ecouri spectatorul le va păstra multă vreme în memorie. Din nou, strigătul disperat în fața destinului deschide spre neant finalul, abrupt, laconic, fără alte consecințe decît această ultimă expresie a tragicului, pe care publicul trebuie să o păstreze ca atare, fierbinte, după căderea cortinei.

Deși modul de alcătuire ca și elementele expresive componente sînt deosebite, celălalt portret puccinian,

intens melodic, ce urmează — Cio Cio San — *Madame Butterfly* — prezintă multe asemănări de tehnică dramaturgică, fără ca prin aceasta Puccini să devină un manierist ce-și copiază propriile tablouri. Trista elegie pentru un suflet tandru, gingaș, înșelat de necruțătorul destin alcătuit din superficialitate și prejudecăți s-a ivit după multe căutări ale compozitorului, dornic să descopere subiecte ce reflectă conținutul epocii sale. O tîrzie întîmplare îi oferă un asemenea motiv, în nuvela lui John Luther Long (inspirată la rîndu-i de un fapt real în care se reflectă conflictul tragic al unei vieți zdrobite de semeția ofițerilor americani în căutare de distracții exotice, în Japonia sfîrșitului de veac). Chipul lui Cio Cio San este și el treptat luminat, mai întîi prin descrieri ale cunoscuților, apoi prin intrarea tinerei fete, apariție de mare delicatețe, aducînd farmecul florilor de cireș și fragilitatea orizontului abia luminat de razele soarelui. Acest chip se animă la mărturisirile pasionate ale lui Pinkerton, în vraja nopții înstelate, lăsînd să se ridice, pe aripile unor melodii pline de elan, primele speranțe ale iubirii. Puccini a imaginat, pentru această scenă de dragoste, un mare poem plin de subtile nuanțe. Muzica se deapănă molcom, primind încărcătura unei pasiuni crescînde, pentru a ajunge în final la o adevărată explozie de bucurie și lumină, de încredere și fericită comuniune. De la o asemenea perspectivă, drama începe să-și desfășoare faldurile unei treptate tristeți ce cuprinde — pe un drum parcurs invers și cu o durată a narațiunii mult mai lungă — sufletul fetei, pînă la nimicirea dorinței de a trăi. Cu o fină cunoaștere a posibilităților de care dispune expresivitatea primordial melodică, Puccini fixează cu claritate de analist reacțiile personajelor. Și în primul rînd ale eroinei principale. Asistăm la zbaterea zadarnică între speranță și deznădejde, pentru ca apoi,

în ultimele clipe, umbra morții să întunece freamătul unei existențe devenită inutilă fără iubire și încredere. Revenind la soluții deja prezente în partituri anterioare, în momente dramatice limită, specific veriste, Puccini nu se repetă, ci caută idei noi, potrivite personajului al cărui portret l-a creat. Aici, înaintea sfîrșitului, vocea lui Cio Cio San se ridică pentru prima dată cu o nebănuită forță, animată nu de un romantic sentiment de speranță, ci de flacăra unei mistuitoare dureri care trebuie „spusă" astfel ascultătorului. Ar fi prea modest să limităm un asemenea moment doar la linia melodiei create de compozitor. El o unește cu toți factorii expresivi necesari pentru vibrația imaginii veridice, acuzatoare, care să reprezinte mai mult decît un final tragic, o concluzie de mare umanism, implicînd în momentul culminației, al strigătului puccinian pe toți cei ce au urmărit povestirea.

Tocmai pentru că tot ceea ce putuse spune fusese spus, Puccini continuă, aproape un deceniu, să caute noi modalități pentru a merge mai departe pe drumul teatrului. Chiar cu riscul experimentului, ceea ce explică de ce lucrările de după *Madame Butterfly* poartă pecetea încercărilor. Și, dacă în ansamblu, putem remarca pe plan artistic unele ezitări, vizibile în cîteva partituri, ceea ce aparține filonului inspirației melodice și complexității armonice nu se estompează. Investigațiile compozitorului se îndreaptă mai ales spre domeniul dramaturgiei și genurilor cît mai diverse ale teatrului muzical. Unele pagini îl reprezintă însă pe același melodist de esență meridională romantică. Este cazul lui Dick Johnson din *Fata din Far West,* operă în general mai puțin populară decît cele precedente, în care eroismul și vigoarea declamației se vădesc în continuare ca trăsături ale stilului său. O altă partitură, aproape uitată astăzi, *La Rondine* (tematic

o variantă a *Traviatei* verdiene), trăiește doar printr-o foarte frumoasă pagină solistică. Nimeni dintre contemporanii săi nu reușise mai bine ca Puccini să descrie sufletul delicat al femeii, cu atîta înțelegere, decență și eleganță. Și dacă ar fi numai pentru această arie a Magdei, din *La Rondine*, partitura rămîne un exemplu fermecător al fineții cu care muzicianul a notat melodia sentimentală, pe care fără să o evite a recreat-o, înnobilîndu-i sensurile și păstrîndu-i calda vibrație omenească. Puccini, înaintea ultimelor sale opere, nu ezita să fie romantic, deși împrejurările epocii trăite de el în preajma primului război mondial zdruncinaseră încrederea publicului în imaginile frumoase ale verismului. Va reuși să-și depășească această aparentă stagnare? *Tripticul* și *Turandot* o dovedesc cu prisosință.

Apogeul melodiei romantice în secolul XX

Spațiul acordat consemnărilor legate de curentul verismului pare oarecum prea mare, față de alte momente din „drumul operei". Justificarea există însă. Este suficient să urmărim alcătuirea repertoriului teatrelor de operă — de la cele mai prestigioase scene, la cele mai modeste —, să încercăm a afla preferințele publicului larg, de pretutindeni, care vine la operă pentru *plăcerea* de a o asculta, pentru a înțelege că, în condițiile evoluției istorice a romantismului și a esenței sale muzicale reprezentate de melodia expresivă și cantabilă, verismul este un moment culminativ, către care tind majoritatea afectelor spectatorilor iubitori ai genului. Prin această permanență afectivă, pe care nici interpreții nu o dezmint, verismul continuă să fie considerat și în prezent o dimensiune viabilă a teatrului muzical, cucerindu-și an de an noi admiratori printre melomanii tinerelor generații. Și, bineînțeles, numele care strălucește în fruntea pleiadei compozitorilor ce-l reprezintă rămîne cel al lui Giacomo Puccini.
O paranteză se impune însă aici. Puccini, pentru a fi ajuns la grandoarea maturității ce-i asigură întîietatea, nu trebuie să rămînă un singular reprezentant al timpului său. Sensibilizarea publicului la această concepție de dramă muzicală, neîndoios accesibilă, fusese făcută, așa cum am putut vedea, de o seamă de predecesori, de o seamă de

compozitori contemporani lui, care îmbrățișaseră un mod de exprimare asemănător. Acestora, pentru a sublinia existența elementului continuității în opera veristă, să le adăugăm încă două prezențe creatoare; acceptate de marele repertoriu, care, deși constituie în sine evidente valori pentru teatrul muzical, argumentează totodată soliditatea configurației stilistice a generației compozitorilor veriști în ansamblul unei jumătăți de veac — Umberto Giordano și Francesco Cileea.

Cunoscînd adevărate triumfuri în fața publicului cu cîteva dintre operele sale, Umberto Giordano și-a desfășurat activitatea creatoare în paralel cu cea a lui Puccini. Este mai ales cazul celor două drame romantice ale sale, *Andrea Chénier* și *Fedora*, prin esența lor lucrări aparținente verismului de ample dimensiuni. Au trecut mai bine de 70 de ani de la premiera operei *Andrea Chénier*, lucrare închinată personalității unui mare poet francez, victimă a frămîntărilor Revoluției franceze din 1789. Prin ce își revendică încă actualitatea această operă ? Argumentele aparțin pe de o parte încercării de realizare a unei atmosfere expresive care să redea în textura narațiunii ambianța epocii. Figurile ce au jucat un rol de seamă în iureșul revoluției sînt aici reprezentate prin chipul lui Gérard — pentru grupul revoluționarilor, prin cel al curții nobililor De Coigny — pentru grupul reacționarilor și prin Chénier — pentru cei care își asumă păstrarea, în condițiile tulburi ale evenimentelor, a demnității umane, pentru care nu ezită să-și sacrifice viața. La acestea, se adaugă argumentele hotărîtoare ale generoasei inspirații melodice, ale forței cu care sînt comunicate sentimentele. Ca și predecesorii săi, ca și contemporanii săi, Giordano apelează la secvența solistică — aria sau duetul — pentru zugrăvirea personajelor și a caracterelor. Regăsim aici respectul pentru o tradiție verificată

de experiența unui secol de operă. Poate, se observă chiar că Giordano se detașează printr-o anumită interpretare a funcțiilor ariei precedate de recitativ, care constituie particularitatea paginilor sale celebre. Ele devin, în sine, momente de maximă concentrare, reprezentative pentru ideea de operă italiană, capabile a-și asigura o viață artistică independentă de restul dramei. În același timp, asemenea secvențe concentrează toate semnificațiile narațiunii, prin aceasta verificîndu-și oportunitatea în mersul logic al evenimentelor care le-au determinat. Reținem cîteva asemenea momente, deosebit de îndrăgite de marele public, pe drept cuvînt. În primul rînd ariile lui Chénier, oglindind trei ipostaze diferite ale personajului, dar și ale unei anumite părți din intelectualitatea epocii. Astfel, în ambianța primului act, la curtea nobililor De Coigny, Andrea Chénier intonează un înflăcărat imn al libertății sentimentelor de iubire, ca ideal al înălțării umane, al libertății individuale. Melodia, plină de pasiune sinceră, își sprijină forța pe cantabilitatea tensionată de acute culminative, dar și pe fina reluare a unor idei „à la" Rousseau, ce o inspiră. Privit astfel, Chénier apare ca un purtător al idealurilor timpului său, valabile și dincolo de epocă, transmise semenilor de un mare poet, extrem de sensibil. Dar, în același timp, un fervent patriot. Răspunzînd acuzațiilor infamante, Chénier exclamă (în aria din cel de al treilea act) „puteți să-mi luați viața, dar lăsați-mi onoarea !", exclamație ce atinge una dintre cele mai fierbinți nuanțări din întreg teatrul verist. Pentru un asemenea moment, intuind acuitatea conflictului, Giordano creează o arie extrem de scurtă, fără introducere, cu o unică idee muzicală ce se încarcă de energie pe parcursul desfășurării ei, îmbinîndu-se cu declamația. Finalul operei acordă, conform unei tradiții îndrăgite de italieni (și adesea

respectată şi de Puccini), locul cuvenit romanței sentimentale. Doar că aici, această romanță are altă semnificație prin compunerea unui simplu cîntec al lui Chénier, pe versurile originale ale poetului, scrise în dimineața execuției sale. Fiorul de teamă şi dorința de fericire se îmbină, în această pagină de nobil tragism, cu una dintre cele mai nuanțate interpretări poetice ale muzicii, ridicîndu-se la valoarea unui autentic lied vocal simfonic. În jurul acestui personaj principal, celelalte personaje îşi primesc propria individualitate, necesară pentru ca drama să-şi consolideze structura, tot prin intermediul ariilor portret. Chipul feminin al operei se alcătuieşte treptat, din replici şi mari fraze melodice, pentru a ajunge la caracterizarea definitivă prin aria în care Maddalena, apărîndu-l pe Andrea, acceptă orice sacrificiu în schimbul salvării sale. Pentru această ipostază, tipică în numeroase melodrame lirice italiene, Giordano alege procedeul melodizării progresive a declamației, tinzînd spre o acumulare culminativă în final. Spre deosebire de momentele anterioare amintite, nu sesizăm o opoziție de stări sufleteşti — reflectată muzical — ci o intensificare a aceleiaşi ipostaze, pornind în aria Maddalenei de la ideea formei muzicale deschise, care se finalizează pe punctul maxim, solicitînd parcă o desfăşurare dramatică ulterioară. În fine, soloul lui Gérard are rezonanțe pronunțat epice, specifice unui amplu monolog în care recitativul melodic fixează conturul psihologic al personajului. De-abia după ce dezbaterea dinlăuntrul monologului — cu acel sugestiv balans între probitate şi mîrşăvie, ce caracterizează gîndurile dinaintea semnării sentinței — s-a încheiat, din acest recitativ se desprinde o idee muzicală esențialmente melodică, prin care Giordano opune primei stări psihologice a personajului gelozia față de Chénier, un alt sentiment mult mai pregnant romantic — iubirea pentru Maddalena. Opoziția nu relevă doar finețea aplicării efectelor dramaturgice ale melodramei lirice, ci şi talentul cu care compozitorul descoperă, după atîtea decenii de operă italiană, în vechile forme, sîmburele mereu nou al inspirației sincere, convingătoare.

Mai liric în manifestarea temperamentală, Francesco Cileea realizează în unica sa lucrare care a cunoscut marele succes —, *Adriana Lecouvreur*, un poem închinat iubirii. Factura extrem de romantică a narațiunii, bazată pe o piesă a lui Scribe şi Legouvé, îl îndeamnă spre mişcări cu un tempo larg, cu fraze desfăşurate amplu, credibile prin cantabilitatea lor vocală. Vraja melodiei, depănarea ideilor sonore într-o înlănțuire ce le alătură în succesiunea citirii textului, conduc acțiunea muzicală spre deznodămîntul tragic, perfect încadrat stilului literar al piesei, însă mai atent nuanțat. Culminația operei este intens lirică, prin marea arie a Adrianei, din ultimul act, pagină exemplară a romantismului îmbinat cu verismul, impregnat de un suflu expresiv generos. Suflu care îşi pierde consistența în mai interesanta acțiune propusă de povestirea *Arlezianei*, operă în care suportul literar al paginilor lui Alphonse Daudet îi oferise mai multe şanse de reuşită. Cileea rămîne, şi aici, mai ales un creator de imagini sonore vocale, fără a avea suficientă forță în construcția de ansamblu a dramei muzicale.

Se poate spune deci că Puccini s-a manifestat ca un corifeu al unei întregi generații, asimilînd experiențele contemporane lui. Aceasta îi şi asigură independența stilistică în condițiile artistice în care evoluează în primele două decenii ale secolului XX, fără a fi marcat de impresionism şi expresionism. Arătam mai înainte că Puccini a investigat mereu noi formule teatrale care să corespundă dorinței sale de permanentă înnoire a limbajului muzical

adoptat. Roadele acestor căutări sînt mai vizibile în suita de formule teatrale reunite de *Triptic (Mantaua ; Sora Angelica ; Gianni Schicchi)*, fără a se părăsi însă vreodată principiile care îi aduseseră un contact, verificat de-a lungul anilor, cu marele public. Ideea este cea care a asigurat de fapt unitatea celor trei miniaturi lirice, profund deosebite ca factură, extrem de originale în succesiunea lor gradată, vizînd bineînțeles un rezultat comun. De la drama sumbră din *Mantaua* (impregnată de naturalismul de grand-guignol al piesei lui Didier Gold, *La Houppelande*, jucată de Max la Paris) la drama lirică, *Sora Angelica* (de astă dată o veche povestire florentină de la finele secolului XVII, scrisă de Forzano), drumul pare oarecum firesc, opunînd două ipostaze tragice proprii prin natura lor conflictuală tipului operelor veriste de scurtă întindere. Surpriza cea mare vine însă prin răspunsul propus de Puccini la aceste două pagini de tristă evocare a existenței umane, prin *Gianni Schicchi*, comedie burlescă de un strălucitor umor. Obsesia atotstăpînitoare a morții, care în *Mantaua* și *Sora Angelica* revine insistent, sub aparența răzbunării sau cea a salvării din durere, își manifestă și în *Gianni Schicchi* prezența. Dar acum Puccini pare să demitizeze această obsesivă prezență, prin rîsul pe care îl stîrnește în jurul morții unui bogat florentin pîndit de moștenitori. Istorioara aceasta, pe care libretistul său o descoperise amintită de Dante în *Divina comedie* (Cîntul al XXX-lea din *Infern*), are un haz ce își găsește savoarea în multele povestiri similare prezente în istorioarele populare italiene, cu isteți „Păcală" și hrăpăreți moștenitori... păcăliți. *Gianni Schicchi* este singura dată cînd Puccini își îngăduie gluma rossiniană, redimensionată desigur de un artist al altui secol, dar fără a pierde verva amețitoare a ritmului și tempourilor. Atmosfera burlescă păstrează însă întotdeauna la sensibilul Puccini un fior

liric care ponderează incisivitatea caricaturii. În mijlocul „bătăliei" pentru mori, moșii și turme de măgari, zărim doi tineri, Lauretta și Rinuccio, care nu doresc altceva decît împlinirea iubirii lor. Cît de nobil se înalță romanța Laurettei, în vîrtejul sporovăielilor rudelor avide de moștenire ! Regăsim vechile cîntece populare, autentic păstrate în simplitatea unei melodii care nu are nevoie de cuvinte pentru a fi înțeleasă, nici de explicații pentru a fi iubită. Lauretta (sau Mimi, sau Cio Cio San...) poartă în trăsăturile muzicale ale chipului ei acea puritate care face din teatrul lui Puccini o lume a idealurilor feminine, trezind afecțiunea ascultătorului prin candoare și sensibilitate, prin ceea ce are mai discret melodia de operă.

În ceea ce privește ritmul alert al acțiunii comice, mai mult decît la Rossini, în *Falstaff*-ul verdian trebuie să căutăm asemănările. Nu epigonism, căci Puccini și-a alcătuit propriile culori pentru comedia sa, ci *asemănare* a scînteierii spirituale tipic italienești. Repeziciunea cu care se perindă evenimentele — doar aparent nesemnificative, mărunte — uimește și convinge într-o strălucitoare ghirlandă de replici și mici ansambluri extrem de complexe prin scriitură, extrem de accesibile ca spectacol, redînd cu vivacitate ambianța unei veritabile comedii goldoniene. După *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Don Pasquale* de Donizetti, arcada comediei muzicale italiene, ce se împlinise peste decenii cu *Falstaff* de Verdi, primește o nesperată perspectivă, în *Gianni Schicchi*. Prin Puccini se finalizează astfel un veac de teatru buf, cu o capodoperă. Dar, să precizăm, tocmai pentru a-i releva meritele, o operă bufă italiană de cea mai profundă originalitate, de cea mai autentică contemporaneitate în limbaj, apărută în momentul de apogeu al altor concepții de teatru muzical — impresionismul și expresionismul — păstrînd astfel

personalitatea culturii naționale italiene, titlu de glorie pentru veristul Puccini.

Sonorități noi se dezvăluie în ultimii ani ai vieții lui Puccini, cînd artistul își instrunează lira pentru a cînta legendara frumusețe a prințesei Turandot, „La principesa di morte". Preferînd basmul lui Carlo Gozzi dramei lui Schiller, compozitorul îi ceruse libretistului Adami acea povestire capabilă a sintetiza toate elementele unei mari drame muzicale. Într-adevăr, *Turandot*, această ultimă partitură a sa, testament artistic lăsat urmașilor, încheie triumfal istoria operei italiene în cel de al treilea deceniu al secolului nostru. *Turandot* este prin definiție o operă romantică, o sinteză a dramei muzicale cu stilul de „grand opéra", purtînd pînă la ultimele consecințe tendințele expresive ale teatrului italian. *Turandot* este, prin întreaga sa alcătuire, prin măreția viziunii epurate de balastul oricărei rutine, o operă a contemporaneității. Din această dublă ipostază, pe care numai un artist de dimensiunile lui Puccini, acumulînd experiența a trei decenii de creație, o putea realiza, reiese grandoarea unică, fascinantă, a muzicii și concepției sale dramatice. Regăsim aici însumate toate trăsăturile stilistice ale artei lirice pucciniene. Monumentalitatea fastuoasă a marilor tablouri vocal simfonice capătă gravitatea rituală a unor basoreliefuri imaginînd misterul și măreția unei legendare lumi orientale ; corurile ample au rezonanța și funcția marilor coruri ale tragediilor antice ; gluma burlescă, caricatura muzicală — prin chipurile reinterpretate ale măștilor lui Gozzi descriind pe cei trei miniștri — Ping (Truffaldino), Pang (Brighella) și Pong (Tartaglia) — descinde din ambianța „commediei dell'arte" ; personajele principale trăiesc cu putere sentimentele lor, ecouri noi ale largilor orizonturi melodice din partiturile pucciniene anterioare. Peste lumea de basm a povestirii, peste descrierea unui strălucitor protocol al „Țării Surîsului", îmbrăcat în hainele unor străvechi ritualuri, opera își revendică dreptul la marea iubire de care se bucură datorită scenelor puternice ale dramei ivite din pasiunile, sacrificiile, mîndria și victoria dragostei, ce alcătuiesc miezul acțiunii. Moartea lui Liu, de un romantism puccinian extrem, prin atmosfera și mijloacele utilizate, realizează aici punctul de echilibru al limbajului componistic, revelînd noile dimensiuni ale verismului contemporan. Faldurile sonore, reunind melodia solistică și declamația corală, conving și impresionează altfel decît oricare scenă de operă italiană a secolului precedent. Sîmburele de adevăr are o altă strălucire, fără să-și fi pierdut consistența sentimentală. Opus acestui chip, în mod vădit îndrăgit de artist pentru calitățile sale de sentiment și puritate morală, personajul lui Turandot traversează cea mai spectaculoasă experiență a existenței umane, acea schimbare totală a orizontului trăirilor, de la semeție și cruzime la iubire și generozitate (amintind de un drum al ideilor, parcurs de povestire sub semnul unui „flaut fermecat" care modifica fața lumii).

Ca și în alte partituri Puccini acordă cîntului un rol preponderent. „Împotriva tuturor și a tot, va fi o operă a melodiilor" spusese artistul. A melodiilor, dar în primul rînd a unei anume melodii — extrasă din cîntecul lui Calaf — ce devine leit-tema întregii partituri, ca simbol-ghid al tuturor ideilor ce converg spre deznodămînt. Rar un compozitor a reușit să imagineze o asemenea melodie, care să se impună memoriei ascultătorului în întregime, cu toată arcuirea intervalelor sale, în succesiunea etajată a frazelor, pînă la culminația finală. Este o melodie-sinteză a tuturor trăsăturilor belcantoului italian, de nepieritoare frumusețe, oglindă a credinței într-o idee unică, atotcuprinzătoare, ideea iubirii devenită ideal al existenței umane.

Destinul partiturii ce urmărise repovestirea muzicală a legendei a intrat în legendă prin însăși compunerea ei. Sub semnul „marii treceri", Puccini își continuă, pînă în ultimele clipe, creația, tinzînd să-i împlinească bolta ce trebuia să acopere edificiul. Marele duet final a rămas însă neterminat, ducînd dincolo de moarte gîndurile creatorului care pășise în lumea mirifică a Orientului. Purtînd pe aripile melodiilor sale rezonanțele vocal simfonice ale oratoriilor händeliene și epopeilor wagneriene, prin dimensiuni și densitate, bineînțeles nu prin conținutul expresiei, această ultimă pagină (încheiată cu venerație de elevul artistului, Franco Alfano) reia marea temă a lui Calaf, semnificînd glorificarea sentimentului iubirii. Preluată de această dată de semeața Turandot, învinsă în mîndria ei rece, victorioasă însă prin revelația pe care i-o aduce dragostea, această temă se ridică spre înalt ca un pisc singuratic dominînd peisajul lumii romantice, luminînd viitorul. Splendoarea ultimelor fraze, apoteoză finală, marchează o epocă. Peste mai bine de un secol de operă italiană cade glorioasa cortină aurită a muzicii lui Giacomo Puccini, pecetluind o istorie care nimeni nu știe dacă va fi vreodată continuată.

Poetica muzicală a impresionismului

„Independența, calitate esențială, nu necesită defel ignorarea trecutului. Dimpotrivă. Muzica are un trecut a cărui cenușă trebuie scormonită ; sub ea vom găsi jarul arzător, nestins, căruia prezentul nostru îi va datora întotdeauna o parte a splendoarei sale." Iată cuvinte revelatoare, rostite de Claude Debussy, explicînd contextul unei epoci — deschiderea secolului XX — care surprinde prin marea diversitate a aspectelor. Este poate în primul rînd rezultatul întîlnirii mai multor drumuri de creație, unele aparținînd epigonic trecutului, altele forjînd noi căi spre viitor, unele reflectînd experiențe deja verificate, altele încercînd să-și croiască, pe baza acestor experiențe, propriul făgaș. Și opera, prin toate producțiile aparținînd acestei perioade, reflectă poate cel mai bine zigzagarea căutărilor, valorile individuale și tendințele ansamblului generațiilor ce se afirmă. Ceea ce am văzut pînă acum la compozitorii acestor prime decenii — aspecte legate de verism, naturalism sau școală națională — poate fi comentat ca o finalizare a tuturor tendințelor secolului precedent, aduse în contemporaneitate de talentul și personalitatea unor artiști ce își exprimau totodată epoca. Cu totul alta este însă situația impresionismului, din anumite puncte de vedere o răscruce și în arta sunetelor.

Nu numai teatrul muzical, ci întreaga lume a muzicii se dovedise receptivă la sintezele de artă expresivă pentru care pledase romantismul. Și chiar dacă principiile și idealurile romantismului își pierd treptat vigoarea, nu mai sînt întru totul capabile să oglindească schimbările configurației social-istorice ale noilor evenimente de la finele secolului al XIX-lea, ideea unității artelor rămîne. O dovedește interacțiunea dintre poezia simbolistă, plastica impresionistă și muzica, unindu-le pe amîndouă în conceptul imaginii sonore și poeticii muzicale. Dacă numele de „impresionism" apare, în perspectiva timpului propriu și pentru desemnarea evoluției artei componistice — mai întîi în contextul culturii franceze — aceasta se datorează primatului senzațiilor în exprimare, și modului de comunicare, care pare mai mult impresie decît simbol, deși simbolul îi sugerează climatul. Un echilibru specific muzicii — același care, cu alte date, fusese prezent și în romantism — continuă să-i asigure independența și forța de desprindere de cazurile particulare care ilustrau simbolismul poetic și impresionismul plastic. Iată de ce nu se propune înțelegerea acestui curent de creație, în lumea muzicii, drept o modalitate care abandonează trecutul — Debussy o subliniază în dese rînduri —, deși compozitorii par a pleda, în multe partituri, pentru așa-numita „noutate absolută" a căutărilor lor. Explicația se află în faptul că „Impresionismul" muzical — ivit *după* consumarea principalelor etape ale evoluției spre nou în poezie și plastică — păstrează integral tot ce aparține domeniului expresivității și programatismului, nu neagă forța de a comunica a imaginii sonore prin intermediul melodiei. Totuși, anumite trăsături îl despart net de ceea ce fusese mai înainte. Dacă limbajul armonic este deosebit prin accesul la un alt nivel al relațiilor între sunete, în formele muzicale impresionismul lărgește cadrul frazei și

cel al marilor construcții sonore prin adoptarea unei alte direcții de perspectivă — *improvizația* ; în arta melodiei, impresionismul, oglindind alte subiecte inspiratoare, devine mai suplu, modelînd desfășurarea muzicală după contururi logice, sesizabile în desenul lor, dar mai vag delimitate de o estetică tradițională, tributară clasicismului, în formularea tematică. Fără a deveni atematic, melodismul impresioniștilor este de o natură aparte, în care principala dimensiune aparține continuității și nuanțării prin interval, ritm și timbru a poeticii. În esență, nu structura se supune totalei schimbări, ci climatul reflectînd o altă atitudine, în componistică.

În asemenea condiții, arta operei este pusă în fața unor probleme deosebit de grave. Căci, într-un fel, și aici tot ce înseamnă tradiție se cere reevaluat, după criteriile unei dramaturgii muzicale ce se îndepărtează de romantism. Deși supusă șarjei criticului, opinia lui Debussy — „Domnul Croche" — față de teatrul romantic dezvăluie o voită îndepărtare de concepții care fuseseră valabile la timpul lor și rămîn valabile în perspectiva istoriei. Iată ce explică părerile sale asupra lui Verdi, care manifestă mai ales dorința de a găsi o altă cale : Verdi merge... „din romanță în romanță, călătorie în care din loc în loc se poate afla și agrementul unei veritabile pasiuni. Totul este în fațadă și, cu toată tristețea situațiilor, este mereu și soare. Estetica acestei arte este desigur falsă, fiindcă viața nu se poate traduce numai prin cîntece ; totuși, există la Verdi un chip eroic de a minți față de viață, care este poate mai frumos decît tentativa de realism a tinerei școli italiene" (școală cu care este, dealtfel, tot necruțător : „Mascagni aduce pe auditorii săi în fața faptului divers agravat prin declamarea care tinde spre realism, dar nu ajunge decît pînă la înșelătoare dibăcie. E obositor pînă

la extaz !"). Nevoia unui nou teatru, altul decît cel italian, cel francez sau german („...coiful german înlocuind pălăria pe un cap francez !" exclamă Debussy) este și explicația ezitărilor impresioniștilor în adoptarea unor soluții fidele acestei estetici. Apar, în ultimă instanță, creații singulare, împliniri care sînt în același timp capete de drum încheiate odată cu capodopera respectivă, la nivelul unei experiențe ce epuizează aproape în întregime formula adoptată.

Pelléas și Mélisanda este un caz tipic de singularitate în istoria operei. Această povestire cu personaje ce nu aparțin „nici unui timp și nici unui loc", semn al arzătoarei dorințe a compozitorului de a reface lumea teatrului muzical după concepțiile sale proprii, atestă mai mult decît oricare altă partitură a sa credința în specificul culturii galice, al cărui promotor, alături de poeți și pictori, este „Claude de France". Tragedia lui Maurice Maeterlinck are meritul de a-i fi sugerat climatul de basm și amănuntele narațiunii. Dar este suficient să ne gîndim că acest text este aproape uitat, că acest celebru cuplu de îndrăgostiți trăiește în memoria publicului numai datorită muzicii lui Debussy, pentru a înțelege care este rolul compozitorului în imaginarea dramei sale muzicale. În visul a cărui fluiditate pare să-i învăluie pe oameni, zadarnic căutînd puterile vieții reale, sunetul are mai multe culori, timbrul evocă mai multe stări sufletești, ritmul se leagănă pe undele unor părelnice bătăi de inimă, mai adevărate decît cuvintele tragediei. Visul acesta, vrăjită întrupare a impresiei de a trăi un basm, aparține muzicii, acelei muzici în care ideea de melodie se confruntă cu ideea de funcționalitate poetică a sunetului. Mișcări line, cu insistență asupra notelor repetate, cu mici reliefuri ivite pe neașteptate și dispărînd în ceața armoniilor, nu creează desenul pregnant al

vreunei teme, nici conturul vreunei arii. Melodia este însă tot timpul prezentă, ca principiu vital, pierdută și din nou regăsită, simplă sau împodobită cu delicate volute, mărturie a clipei ce fuge, oglindă a fiecărui cuvînt ce însoțește clipa. Rar un compozitor a putut strînge laolaltă atîtea imagini melodice trăind „aievea". Sau poate niciodată...

Încă din primele secvențe ale operei, dialogul misterioaselor personaje ale dramei, descinse dintr-un basm ce nu mai aparține romanticilor, este așezat pe un șerpuitor curs al apelor înșelătoare melodice, insesizabile, ca și caracterele eroilor. *Pădurea* — o pădure undeva, în lume, cu tainele și umbrele ei —, *Mélisanda* — o prințesă venită nu se știe de unde, cu taina și misterul ei —, *Goulaud* — un prinț ce rătăcește pentru a-și uita misterele și tainele, așa cum a rătăcit drumul —, iată primele impresii care devin totodată punctul inițial al povestirii ce începe a se depăna prin fața ascultătorului în viziunea atît de învăluitoare a misterioasei muzici imaginate de compozitor. Nu „Orchestră și Voci", ci „Culori și Senzații", realizează această certitudine a incertitudinii, a insesizabilului. Acest procedeu — căci Debussy se dovedește consecvent în ideea împletirii unei povestiri simfonice cu drama teatrală — îl regăsim mereu în operă, descriind destinul lui Pelléas și Mélisanda.

Poate părea ciudat, la o primă întîlnire cu drama, modul în care compozitorul evită în mod deliberat concretizările, fie chiar melodice. De ce ? Pentru a apela la melodia propriu-zisă, ca efect aparte doar în anumite momente, în anumite secvențe ale lucrării, atunci cînd ea devine imperios necesară. Trebuie ca ascultătorul să fi aflat destul de multe despre firea personajelor, despre caracterul fragil al Mélisandei, pentru ca să se ajungă la acea clipă de suavitate melodică ce finalizează imaginea ei. Dar în acest moment (prima scenă a actului al III-lea), cînd Mélisanda

cîntă la fereastra turnului, odată cu revelația farmecului frumuseții fetei, culminația lirică marchează și ireversibilitatea acțiunii. Pentru prima dată devenită certitudine — în ochii lui Pelléas, în ochii celor care privesc odată cu el imaginea — figura Mélisandei este sortită deznodămîntului tragic, căci lumina iubirii ivite acum va fi stinsă brutal de paloșul lui Goulaud. Cum construiește Debussy această unică imagine melodică ? Părăsind aproape sonoritățile orchestrei, care pînă atunci îi apăraseră chipul de privirile oamenilor, el înfiripă aici un cîntec simplu, amintind de melodii medievale, de acele transparente melodii murmurate de trubadurii legendari în clarobscurul amurgului. Și, pentru cîteva secunde (*secunde,* nu un îndelungat șir de minute, ca în ariile tradiționale de operă), lasă această imagine să plutească imaterial și concret totodată, cu atît mai impresionantă, cu cît durează atît de puțin.

Din această scenă, care conține în ea punctul de echilibru al operei, desprindem și alte trăsături melodice, cu înțeles tainic, indicînd liniile de forță ale narațiunii. Mărturisirile de iubire ale lui Pelléas devin astfel din ce în ce mai concretizate melodic, ajungînd în scena de dragoste din actul următor la o expansiune generoasă ce îi cuprinde pe amîndoi eroii. Expansiune ? Este poate un cuvînt prea greoi pentru diafanul dialog al vocilor, ce se întrețes în fire aurite, în care muzica și poezia, sentimentul ca stare de spirit, primesc un singur puls ; al inimii palpitînd de iubire, simțind apropiata pasiune ce ar putea concretiza dorința de viață a celor doi tineri. Noaptea învecinată zilei ce se stinge, murmurul tăcut al frunzișului, mireasma florilor și marea, cu valurile abia simțite în depărtarea zărilor, înconjoară această clipă sfîntă, pură ca o flacără. Cu atît mai dură este intervenția lui Goulaud,

care curmă brutal acest moment de fericire discretă, lovind ceea ce apare în ochii săi orbiți de gelozie doar trădare. Să vedem în această scenă — cea mai apropiată de teatrul muzical romantic — asemănări cu duetul de dragoste din *Tristan și Isolda* de Wagner, la fel curmat prin ruperea vrăjii ce-i cuprinsese pe îndrăgostiți ? Realizată cu alte mijloace, situația este similară. Debussy, deși nu o mărturisește, a fost puternic influențat de drama wagneriană, de acel fluid fascinant al încordărilor armonice, atrăgînd muzica pe creste sonore ce se rostogolesc, tălăzuindu-se, ca valurile mării. Deosebirea este aici de exprimare, de nuanțare, nu de conținut.

Mai există o legătură a compozitorului cu romantismul și, prin romantism, cu trecutul mai îndepărtat al operei. O descoperim tot comparînd. De astă dată, ea privește direct limbajul melodiei. Profund impresionat de arta lui Musorgski („Nimeni n-a vorbit, cu ceea ce avem mai bun în noi, cu un accent mai duios, mai profund, spunea Debussy despre romantismul rus ; este unic și va rămîne prin arta sa fără procedee, fără formule care usucă... Musorgski are numeroase drepturi la devoțiunea noastră“). Debussy preia de la el tehnica scriiturii vocale a recitativului ariozo continuînd, prin această filieră, tradiția teatrului francez clasic. Descoperim aici și uimitoare similitudini cu opiniile lui Jean-Jacques Rousseau privind recitativul, cu realizările lui Lully și Rameau privind traducerea fidelă în muzică a inflexiunilor vorbirii. Fiecare modelare de sens, fiecare accent apare în deplină concordanță cu specificul limbii franceze, urmărind un ritm pe care cuvintele îl sugerează. Pentru a tălmăci cît mai fidel ideile și nuanțele textului — asemenea lui Musorgski, asemenea lui Lully sau Rameau, atitudine vizibilă nu numai în operă ci și în muzica sa pentru voce și pian — compozitorul își alcă-

tuiește o modalitate de discurs melodic perfect suprapusă pe trăirea întregii drame în permanenta ei învecinare cu muzica. *Pelléas și Mélisanda* se desfășoară în mișcarea unui amplu recitativ melodic, sprijinit de ecourile simfonizante, primind uneori proporțiile solistice ale cîntecului. Spre finalul operei, o asemenea scenă — cîntecul lui Arkel — sintetizează estetica stilului melodic impresionist. Încă o dată trebuie observat că, pentru această unică partitură, originalitate înseamnă noutate în cadrul unei exprimări firești, poetice și adevărate totodată. Impresionismul lui Debussy, existînd în momentul istoric al maturizării artei poetice și plastice franceze, este prin această calitate a discreției și firescului, un domeniu al esteticii muzicale cu vădite dimensiuni proprii, învecinate, dar nu marcate de limitele altor arte.

Dacă în privința dramei, impresionismul și-a încheiat, prin *Pelléas și Mélisanda* drumul evolutiv — abstracție făcînd de unele influențe vizibile în estetica altor contemporani care preiau anumite sugestii — Maurice Ravel adaugă alte nuanțe privind teatrul muzical, în domeniul comediei și al feeriei. Temperamental deosebiți unul față de celălalt, acești corifei ai muzicii franceze — Debussy și Ravel — se întîlnesc în armonizările asemănătoare ale echilibrului cu discreția, ale noului pornind din înțelegerea personală a tradiției cu cultivarea trăsăturilor culturii pe care o reprezintă. Cu *Ora spaniolă*, Ravel reia, în alte împrejurări scenice și dramaturgice, ideile lui Debussy. Și aici, cadrul este fixat de sonoritățile orchestrei, doar că acest cadru sugerat de *Preludiu* este însoțit de precizări ale locului și timpului acțiunii. Poetic, ambianța rămîne impresionistă prin sutele de tic-tacuri ce se aud din prăvălia ceasornicarului, puls al timpului fără evenimente, în așteptarea evenimentelor. Opera — denumită de Ravel

„comedie muzicală" — își preia argumentul din piesa umoristului Franc-Nohain, lărgindu-i însă spațiul expresiv. Melodia timbrurilor are un haz aparte, specific muzical, descriind o atmosferă, pregătindu-ne la tot felul de surprize prin ineditul decorului sonor de comedie molierescă. Un decor cît se poate de adecvat pentru a opune trecerii timpului, implacabilă în succesiunea bătăilor de ceasornice, temperamentul ardent al lui Conception, dornică de aventura iubirii zadarnic așteptată. Fără a reveni la tipul operelor comice din secolul trecut, Ravel își îngăduie, de-a lungul scînteietoarelor replici ce constituie canavaua acțiunii muzicale, și cîteva popasuri melodice. Micile portrete melodice nu tulbură echilibrul fluxului neîntrerupt al ansamblului ci, dimpotrivă, subliniază reliefurile originale ale fiecărui personaj. Pentru aceasta, spre diferență de Debussy, compozitorul își colorează din plin decorul acțiunii cu veselele nuanțe ale cîntecelor spaniole. Din această ambianță se detașează căruțașul Ramiro, plin de bunăvoia unui om din popor care admiră o femeie frumoasă și isteață. O admiră sincer, fără a-și imagina mai mult decît îi îngăduie propriile limite, vizibile în conturul robust al melodiilor și replicilor sale rustice. Opus lui, și tuturor celorlalte personaje, chipul lui Conception respiră vervă și temperament, nuanțat totodată cu delicatețe, evitîndu-se vulgarizarea. Ravel portretizează în goana penelului, apelează la detalii ce respiră un anume spațiu etnografic, dar nu insistă. Nu exagerează în trăsăturile de condei ale schițelor sale, care rămîn impresii, melodia zburdînd pe deasupra ideii poetice fără de care nu și-ar putea justifica existența. Prin modul de sugerare și prelucrare a imaginilor, care îi este specific, Ravel se arată astfel un autentic impresionist, echilibrînd toate componentele par-

titurii sale într-un dozaj original, particularizîndu-le stilistic. Cîntecul lui Conception nu iese din acest cadru în care bodogănelile lui Torquemada își urmează drumul, senilitatea precoce a poetului Gonzalve stîrnește hazul prin desuetudine, pretențiile sentimentale ale lui Don Inigo rămîn ipostaze burlești ale unui cavaler bătrîn. Evenimentele se succed ca într-o povestire a lui Boccaccio, fără a stărui asupra fiecărui gest în parte, lăsînd morala să străbată din nuanțe. Caleidoscopul de situații, învîrtindu-se din ce în ce mai repede, aruncă de pe scenă, multicolore lumini însoțite de tic-tacul ceasurilor. Totul, pe parcursul unei „ore"... spaniole.

Acest „Ravel" nu se va repeta, deși compozitorul se mai îndreaptă spre teatru, atras de culorile și mirajul scenei. Povestirea, imagini și nuanțe scrise de delicata Colette, îi sugerase un experiment temerar — de a crea o lume sonoră capabilă să dea viață unei feerii, fără a cădea în mrejele ilustrației. Și, într-adevăr, feeria *Copilul și vrăjile* ne descoperă un „alt" Ravel. Iubitor al universului celor mici, comportîndu-se cu bucuria lor atunci cînd repovestește aventurile Copilului. Însăși acțiunea — împletire de realitate și ficțiune — îi deschide drumul spre lumea „fermecată a copilăriei" pe care o mai întrezărise în basmele din suita *Mama mea Gîsca*. Un domeniu al închipuirilor, al tuturor imaginilor posibile, al impresiilor, această povestire se alcătuiește dintr-o suită de mici portrete care populează imaginația unui copil. Retrăind experiența propriilor fapte, însoțite de consecințele lor, Copilul vede animîndu-se rînd pe rînd lucrurile ce-l înconjoară. Prilej pentru Ravel de a găsi cea mai adecvată formulă pentru a alcătui un mozaic de imagini miniaturale, extrem de deosebite între ele. Ca și în cealaltă lucrare lirică a sa, echilibrul tuturor componentelor poeticii muzicale impresionează. Poate în mai mare măsură, aici melodia este cea care

pigmentează micile portrete, cu idei diverse, sugestive. Astfel se desprind din albumul acestei încîntătoare feerii, însuflețite rînd pe rînd, ceainicul și ceașca de ceai, turma de oițe de pe tapet, motanul și pisica mieunîndu-și galeș, focul luminos și vioi stins de cenușa tristă... Finalul ne deschide o surprinzătoare perspectivă — pădurea, cu miile ei de viețuitoare, cu acel glas de sirenă din care se desprind nuanțe și culori, într-un murmur neostoit al copacilor și micilor animale. Asemenea unui caier alcătuit din multe fire, toate se adună în ultimele sunete, într-o singură imagine, pură și limpede ca picătura de rouă. Prin această imagine finală — simbolizată de cuvîntul „Mamă" rostit de copilul speriat de vrăji — Ravel arată poate cel mai bine că a cînta este o bucurie, că melodia există pretutindeni, dincolo de stiluri și concepții, înfrățită cu poezia într-un prețios aliaj, exprimînd visurile omului și sentimentele lui. Depășindu-și condiția de compozitor impresionist, el trece astfel hotarul timpului, părăsește o anume epocă, un anume stil, rămînînd simplu și firesc în fața confruntărilor viitorului. Așa cum o mărturisea el însuși : „Muzica nu trebuie să fie repartizată nici sensibilității, nici înțelegerii. Ea trebuie să fie a muzicienilor. Muzicianul, creator sau diletant, trebuie să fie o ființă sensibilă ritmului, melodiei, armoniei, atmosferei pe care o creează sunetele. Să te simți înfiorat la înlănțuirea a două acorduri, ca la învecinarea dintre două culori..."

Căutări și împliniri în opera expresionistă

De-a lungul primelor decenii ale secolului XX, am văzut prin numeroase creații cum ecoul romantismului se prelungește, căpătînd noi aspecte, păstrîndu-și prezența ; mai ales în domeniul teatrului muzical, unde cuceririle artistice anterioare fuseseră preluate sau, chiar prin negarea lor, își impuseseră modelul în gîndirea compozitorilor și libretiștilor. Reacția față de romantism a artiștilor impresioniști este o atitudine de evadare din limite prea concrete, din orizonturi depășite, fără a se declanșa totuși schimbări bruște — chiar brutale — în lumea sunetelor. Poate chiar această manifestare neconflictuală devine sîmburele atitudinii ostile ce face din apariția imediat următoare, curentul expresionist, o mișcare mult mai violentă, ce cumulează în vîltoarea refuzurilor atît ecourile romantismului, cît și cele ale simbolismului sau impresionismului. Reflectînd mult mai acut frămîntările începutului de veac, redescoperind omul în mijlocul contradicțiilor unei epoci ce se pregătea să înfrunte prima conflagrație mondială, expresionismul este cel care va aduce cea mai radicală schimbare față de trecut. Dacă drumul expresionismului spre muzică parcurge aceeași traiectorie — de la artele plastice, literatură, poezie și teatru spre arta sunetelor —, ritmul de pătrundere este mult mai rapid. Puțini ani despart activitatea animată de spiritul revoltei împotriva

conformismului burghez în grupul pictorilor reuniți sub numele simbolic „Die Brücke", ca și în scrierile lui Wedekind Sorge sau Trakl, de apariția concepțiilor unor muzicieni ca Schönberg, Alban Berg sau Anton Webern. Noutatea culorilor dure, violente, contururilor abrupte, înclinația spre fantastic, părăsirea descriptivismului în favoarea unor imagini brutale, exaltate și exaltante, pătrunderea în abisul suferinței umane și a puternicelor seisme ce marchează sufletul, își găsesc foarte repede calea proprie în muzică, croind un limbaj pe măsura acestor frămîntări. Schimbare de orientare a ideilor, prin alegerea unor subiecte inspiratoare strîns legate de aspectele particulare ale vieții impregnate de mizerie și suferință, exacerbarea unor trăsături care aparțin psihologiei umane prin cazuri limită, iată acest alt orizont, atrăgînd după el o altă muzică. Schimbare de climat sonor, prin abandonarea conceptului tematismului și al funcționalității armoniei tradiționale, prin crearea unor alte sisteme de organizare a muzicii la nivelul intervalicii, ritmicii și tonalității. Totuși, dincolo de aparențe, putem descifra și în cadrul expresionismului muzical trăsături romantice, atîta vreme cît acest mod de creație cultivă deliberat dezbaterea dramatică pornind de la pregnanța emoțiilor și sentimentelor eroilor sau a conflictelor ilustrate. Dealtfel, primul important corifeu al curentului, Arnold Schönberg, își începe activitatea componistică sub imperiul puternicelor emoții ale wagnerianismului, al cărui discipol este în cele dintîi partituri (fie în imaginile străbătute de halucinații romantice ale sextetului *Noaptea transfigurată*, fie în monumentalul ciclu de lieduri *Gurrelieder*). Ideile sale se modifică treptat, în contactul cu climatul nou al epocii sale, artistul construindu-și o estetică proprie, argument pentru impunerea unui alt limbaj sonor. *Tratatul*

de armonie, publicat în 1911, este poate cel mai explicit document al contactului muzicianului cu expresionismul, lămurind bazele pe care vor evolua mai tîrziu și discipolii lui Schönberg. În filele tratatului său, autorul nu expune doar principiile atonalismului și sistemului de 12 sunete, ci caută și explicația care a determinat această schimbare, considerată pe drept cuvînt o atitudine logică în fața contemporaneității. „Frumosul nu există decît din momentul în care profanii, adică cei care nu creează, încep să-i simtă lipsa. El nu se manifestă mai devreme, autenticul artist neavînd această necesitate. Acestuia din urmă, nu-i trebuie decît adevărul. Îi este suficient să se fi putut exprima, să fi putut spune ceea ce trebuie spus, conform legilor inerente ale naturii sale de artist. Legile firești ale omului de geniu sînt legile unei umanități a viitorului. Reacția mediocrității împotriva lor este și explicația suficientă a valorii lor. La omul neputincios, lupta împotriva binelui este o necesitate cu atît mai imperioasă și violentă, cu cît îi este absolut necesară pentru a-i ascunde goliciunea în fața frumuseții pe care geniile o creează firesc, de la sine. Frumosul, dacă există totuși, este insesizabil; acela care îl face să se ivească este doar cel care posedă forța contemplației necesare revelației sale, creîndu-l de fiecare dată din nou prin însăși forța contemplației sale. Atît timp cît ea se manifestă, frumosul există; cînd ea se risipește, el dispare. Cealaltă frumusețe, născută din reguli imuabile, cu forme de neatins, reprezintă doar nostalgia neputincioșilor. Artistul rămîne nepăsător, căci disprețuiește orice împlinire în sine; îi este suficientă dorința acelei frumuseți pe care doar mediocrii vor să o stăpînească. Și tocmai artistului i se revelează frumusețea, dar fără a o fi căutat, căci el tinde doar spre adevăr." Și, adaugă Schönberg acestor principii, subliniind atitudinea

de creator: ...„caut să las drum liber emoțiilor mele conștiente sau inconștiente, sentimentelor și instinctelor mele; în așa fel încît, în oglindirea muzicală a personalității mele să existe cît mai puține pierderi. Pentru mine forma nu mai este un scop, sau unul din scopurile muncii mele artistice, ci doar un mijloc ajutător ...pentru a transforma în energie caloriile pierdute susținînd, acolo unde expresia directă pălește, nevoia de logică. Înseamnă a recunoaște, cu voce tare, că muzica mea nu reprezintă decît eul meu."

Scrisă sub imperiul unei pregnante impresii tragice, prima sa operă ni-l arată fidel acestor principii, la începutul unui drum componistic care depășește îndrăznelile expresioniste mai exterioare în manifestare, ale lui Richard Strauss în *Elektra*. Concepută ca o poveste muzicală cu un singur personaj, opera *Erwartung* propune spectatorului urmărirea unei drame pasionale, în care iubirea și gelozia se îmbină, într-o viziune de coșmar. Eroina dramei Mariei Pappenheim îi oferă un extrem de bogat registru al stărilor sufletești tipice expresionismului, pe care compozitorul le dăltuiește în materia sonoră cu mijloacele complexe ale operei romantice wagneriene retopite în viziunea unor alte necesități de comunicare. Subiectul principal al dramei este sentimentul de insecuritate trezit în sufletul personajului de mediul înconjurător — o pădure nesfîrșită, cu umbrele amplificate de întunericul nopții — și de împrejurările neobișnuite ale stării sale psihologice. Eroina trăiește spaimele nopții și coșmarului unei rătăciri fără țintă, așteptîndu-și iubitul pe care îl descoperă într-un tîrziu, fără viață. Trecerea de la o stare la alta, punctările tensionate cresc în intensitate pînă în final, într-o continuă încordare ce se transmite privitorului și ascultătorului prin intermediul interpretării subiective a ambianței. Dacă teribilă este, în sine,

teama față de necunoscut, dacă bănuielile sînt mai înfricoșătoare decît certitudinile, ultima secvență, a morții, nu aduce liniște ci prăbușirea în abisul disperării, confirmarea reală a fantasmelor. Mai poate fi vorba, într-un asemenea context, de melodie de operă ? Doar într-un sens nou, al notației subtile sonore, ca seismograf al trăirilor. Este o desfășurare melopeică ce sugerează, prin succesiunea variată ritmic a intervalelor, imaginile sentimentelor. Fie că această desfășurare are configurațiile unei declamații învecinate cu vorbirea — prefigurînd noul procedeu al sprechgesangului din *Gurrelieder* și *Pierrot lunaire* (ivit cîțiva ani mai tîrziu) — fie că în acest imens monolog apar frînturi mai cantabile, Schönberg evită cu consecvență concretizarea tematică, ce l-ar fi obligat la respectarea unor anumite rigori de formă, dincolo de adevărul narațiunii. Un singur moment apropierea de romantism apare mai pregnantă, pentru a marca încheierea monodramei. Creșterea încordării, revelațiile tenebroase ale dramei conduc însă firesc spre acest final în care culminația vocală și orchestrală se alcătuiește ca un mare arc sonor, șuvoiul melodic slujind la stabilirea unei coerențe a succesiunii temporale ce trebuie să fie brusc curmată. Transformările expresioniste ale teatrului liric rămîn însă evidente, chiar în această primă încercare în care teribilismul subiectului oglindește mai mult ralierea la atitudinea literară a curentului, decît descoperirea integrală a unui alt tărîm sonor.

Dar, dacă *Erwartung* indică simbolic un alt drum, prin ea Schönberg trasează doar începutul descoperirilor sale în căutarea adevărului, nu neapărat „frumos". Tot o partitură ivită sub semnul excepției, pentru maniera de teatru existentă pînă atunci, va deveni port-stindardul principiilor de creație expresioniste. Este celebrul *Pierrot lunaire*, monodramă pe textele lui A. Giraud, care se

înscrie în 1912 drept manifestul artistic al expresionismului muzical, propunînd înlocuirea declamației melodice cu modalitatea intonației muzicale, a cîntecului declamatoriu, „sprechgesang". Artificios sau nu, sprechgesang-ul apare ca o descoperire ce îmbogățește realmente limbajul operei (însuși Puccini își va manifesta interesul pentru efectul propus de partitură, deși profund deosebit de maniera belcantoului italian). Atunci cînd el nu este utilizat excesiv — totodată, am spune, limitativ — ca în lucrarea lui Schönberg, efectul devine puternic prin noutatea expresivității cuvîntului intonat, adăugînd dramei muzicale noi posibilități. Dar pentru Schönberg, sprechgesang-ul, ca și *Pierrot lunaire*, semnifică ralierea la grupul artiștilor expresioniști reuniți în jurul publicației „Der blaue Reiter", ce își începe apariția în 1912, deschizînd larg paginile nu numai literaturii și poeziei, ci și muzicii (Schönberg va scrie, chiar din primul an, un articol lămuritor asupra „Relațiilor cu textul", explicînd noile sale opinii).

Trecînd peste experiențele sale ulterioare, valabile parțial în dialogul cu publicul — operele *Mîna fericită*, *De la o zi la alta* — să constatăm însă că evoluția artistului cunoaște, la sfîrșitul carierei sale, prin *Moise și Aaron*, o revenire spre modalitățile declamației dramatico-melodice romantice. Nu o reîntoarcere în sensul abdicării de la noutate, de la adevărul urmărit cu tenacitate de-a lungul unei vieți. Ci o reinterpretare a acestei declamații ca nucleu vital al acțiunii teatrale. Capătul de drum nu mai aparține însă întru totul expresionismului, el devine o concluzie mult mai cuprinzătoare, ținînd seama de cumulul de experiențe creatoare ce-l îndreaptă pe Schönberg spre acel adevăr artistic în care excesele sînt înlăturate, pentru a nu umbri frumosul și armonia. Echilibrul clasic al acestei capodopere este poate cea mai pil-

duitoare demonstrație a evoluției spre adevăr, dorită de artist o viață întreagă.

În anii maturității lui Schönberg, paralel cu spectacolele muzicale expresioniste impuse publicului de el, și alți compozitori își acordează strunele la noile procedee. O face astfel Béla Bartók, cu cele două lucrări ale sale destinate scenei — baletul *Mandarinul miraculos* și opera-basm *Castelul lui Barbă Albastră*. Există și aici cultivarea tensiunilor limită în confruntarea personajelor, așa cum o practica expresionismul. Dar contactul cu cîntecul popular, cunoașterea profundă a tradiției, pe care nu o neagă, ponderează la Bartók excesele în tălmăcirile muzicale. Aceasta explică intensa melodicitate a dialogului celor două personaje din *Castelul lui Barbă Albastră* care, chiar în afara tematismului romantic, chiar cu ecouri descriptive proprii impresionismului, își păstrează virtuți emoționale pregnante, de o frumusețe sobră și accesibilă. Bartók reprezintă, ca și alți mari creatori contemporani dealtfel, preluarea parțială a expresionismului în cadrul unei manifestări stilistice mai cuprinzătoare. Uneori, reprezentînd doar o trecătoare fază în drumul căutărilor proprii, ca la Stravinski, alteori determinînd alte finalizări stilistice, așa cum se simte în dramatismul reinterpretării romantismului fantastic al lui Villiers de l'Isle Adam în *Prizonierul* de Dallapiccola.

Dacă inițial expresionismul muzical este un rezultat ce oglindește frămîntările epocii și în același timp neîncetata dorință a compozitorilor secolului XX de a-și forja un limbaj specific, prin alcătuirea sa el se vădește mai puternic în confruntarea cu timpul decît manifestările plastice și literare. Prin atematism, dodecafonism și diferitele etape ale serialismului, expresionismul muzical se

definește astfel nu numai ca un univers al ideilor inspiratoare, ci se încadrează în geografia unui sistem compozițional la fel de logic alcătuit ca și cel clasico-romantic. Prin dramaturgie, limitările nu sînt totdeauna vizibile, pentru că nu excesul domină, ci dorința de a transmite adevărul, dorință conducînd compozitorul spre concluzii de generos umanism. În acest sens o seamă de lucrări aparținînd operei secolului XX au asimilat nuanțat și parțial caracteristici expresioniste, care le marchează într-o măsură mai mult sau mai puțin importantă. Dacă Ernst Krenek cu al său *Orfeu* sau Werner Egk cu *Nunta însîngerată* pot fi priviți ca discipoli direcți prin preluarea masivă a trăsăturilor amintite anterior, Șostakovici a reușit să depășească curentul — vădit prezent în viziunile grotești din *Nasul* — spre o dramă muzicală cu mai ample semnificații — *Caterina Ismailova* sau *Lady Macbeth din Mțensc*. Implicit, această lărgire a zonei expresive se simte în amploarea melodicității partiturii, cu o mai sensibilă și mai gradată redare a nuanțelor și semnificațiilor textului. Poate că, aici, filiera expresionistă se întîlnește cu moștenirea musorgskiană a dramei populare, redobîndind astfel dimensiunile epopeii tragice ce strălucise în romantismul rus.

Hindemith, bazîndu-se pe soliditatea experiențelor sale în lumea programatismului simfonic, imaginează o altă experiență, inedită. Crearea unor versiuni duble ale aceluiași subiect, redimensionînd participarea factorului melodic în dialog cu arhitectonica simfonică și dramaturgia muzicală. Dacă contrastele apar expresioniste prin opozițiile de sonorități, nu și prin atematismul scriiturii, opera și simfonia *Mathis pictorul* inspirîndu-se din tripticul lui Grünewald, devin impresionante viziuni cu mari desene melodice. Și enumerările unor cazuri particulare ar putea continua, demonstrînd că, dincolo de primele

decenii de afirmare a expresionismului, tocmai prin intermediul melodismului, trăsăturile valoroase ale inovaţiilor ce aparţin acestui curent au fost validate de practica creatoare, fie că mai amintim pe un Kurt Weill, un Szokoláy, Milhaud sau Poulenc.

Nu se poate vorbi însă de expresionism în teatrul muzical — şi chiar aceste pagini nu şi-ar afla altfel justificarea — fără a acorda un loc deosebit capodoperei incontestabile ce-l reprezintă, prin calităţile, nu prin defectele lui — opera *Wozzeck* de Alban Berg. Opiniile lui Berg despre teatrul muzical — spre care se îndreptase dintr-o sinceră dorinţă de a comunica oamenilor idei şi trăiri proprii, aparţinînd timpului său, aşa cum o făcuseră deja, timp de secole, mulţi alţi creatori — oglindesc de fapt chiar criteriile alcătuirii acestei partituri. Întrebat ce gîndeşte despre operă, ca manifestare a contemporaneităţii, compozitorul oferă un edificator răspuns : „Cred că şi aici se manifestă evoluţia de ansamblu a artei. Într-o zi se va ivi o capodoperă. Ea va fi atît de puternic îndreptată spre viitor, încît se va putea vorbi, pe temeiul existenţei acesteia singulare, despre o *evoluţie a operei*. Pînă atunci, utilizarea posibilă în unele creaţii lirice a mijloacelor «conforme timpului şi spiritului epocii noastre», cum ar fi cinematograful, music-hall-ul, amplificatorul sau muzica de jazz, chiar dacă asigură apartenenţa acestor lucrări la momentul actual, nu prezintă nici o garanţie privind progresul valorii lor. Utilizarea aceasta marchează o finalitate, dar nu ne conferă puterea de a ne înscrie către noi descoperiri.

Ca să se poată vorbi de o reînnoire a unui gen artistic, în măsura în care s-a manifestat în operele lui Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner şi, mai aproape, în cele ale lui Schönberg, simpla folosire a celor mai recente achiziţii tehnice, a unor procedee cu succes momentan, nu este suficientă ! Dealtfel, trebuie mereu să *progresăm ?* Nu ne-am putea mulţumi să punem o muzică frumoasă în slujba unor opere dramatice de calitate sau, mai bine încă, să compunem o muzică atît de frumoasă încît să devină, cu toate elementele ce i se opun, un teatru de calitate ? Această afirmaţie mă conduce la definirea propriei mele atitudini, faţă de «problema operei». Am crezut necesară explicaţia, pentru a rectifica o eroare ce se iveşte prea des în ceea ce mă priveşte, de la apariţia operei mele, *Wozzeck*..."

Da, discipolul lui Schönberg a pornit de la experienţele profesorului său, de la modelele oferite anterior de istoria teatrului muzical, privite prin prisma expresionismului. Excepţională — şi prin aceasta exemplară, cu toate rezervele compozitorului — este însă interpretarea tuturor datelor ce alcătuiseră pînă la el limbajul expresionist, în plastică, poezie şi teatru, devenind în muzică modalitatea comunicării unui pregnant *realism dramatic*. Alban Berg realizează cu *Wozzeck* o dramă muzicală a condiţiei umane, reflectînd mizeria existenţei soldatului în imperiul habsburgic, atît de jalnică în împrejurările epocii sale, umbrite de război. Pentru a transmite contemporanilor săi asemenea idei, găsise în paginile dramei scrise de Georg Büchner, cu un secol mai înainte, condiţiile poetice şi literare ce slujeau întru totul curentul expresionist, adăugîndu-i însă o generozitate umană de largă semnificaţie. Ce loc are melodia într-o partitură concepută pe criteriile atematismului şi atonalismului, în forme ale vechii muzici instrumentale reinterpretate de Berg ? Lipsa ei, în accepţiunea tradiţională, nu înseamnă absenţă în substratul cîntului, chiar suplinit de mijloacele sprechgesang-ului, pentru scenele de acţiune în care textul se relevă de o importanţă precumpănitoare în sublinierea trăsăturilor

eroului principal, confruntat cu celelalte personaje. Momentele de meditaţie, clipele de analizare a stărilor contradictorii ce sfişie sufletul lui Wozzeck sau al umilei sale ibovnice, prilejuiesc desfăşurări sonore care au toate însuşirile improvizaţiei melodice, adăugîndu-i-se şi potenţialul dramatic al nuanţării extrem de fine. Una din cele mai frumoase pagini, rugăciunea Mariei, explică această nouă lume a melodiei, acest nou orizont stilistic în care ea există fără vreo stînjenire. Dacă atematismul impune renunţarea la o formulare simetrică a celulelor melodice, aceasta nu înseamnă — scena de la cîrciumă o dovedeşte — şi renunţarea la o solidă structură ritmică, capabilă a sugera ambianţa, de a impregna acţiunea cu tensiune şi culoare.

Spre sfîrşitul operei, după ce drama şi-a consumat teribilele momente tragice, compozitorul adaugă o secvenţă destinată stabilirii perspectivei temporale în evenimente, stingerii treptate a ecourilor prea puternice. Acest mod de a încheia, care nu mai este cel al veriştilor sau al impresioniştilor, nici măcar al expresioniştilor, este neîndoios o personală concluzie a lui Berg în teatrul muzical realist. Ultimul *Interludiu*, intitulat simbolic „Invenţiune pe o notă", realizează o magistrală sinteză între toate formulele leitmotivice prezente în partitură şi ideea încadrării lor în spaţiul relaţiilor tonale. Pagină de puternică expresie dramatică, acest *Interludiu* demonstrează, mai bine ca oricare alt moment muzical al partiturii, ce a însemnat valoare melodică în expresionismul „noii şcoli vieneze", dincolo de prejudecăţi şi scheme. *Wozzeck* se situează mai presus de experienţele ulterioare ale lui Berg, de acel complex tragic prea complicat al versiunii muzicale *Lulu*, după dramele lui Wedekind. Expresionismul, pare să spună Alban Berg, nu este doar un curent, un sistem sonor în sine ; el trebuie să-şi justifice existenţa prin adevărul emoţiei pure, care în esenţă înseamnă împlinirea melodiei. O împlinire pe care atîtea căutări, atîtea sincere dorinţe de a sluji umanitatea o merită pe deplin, semn al autenticităţii geniului creator pentru care nu există hotar în timp, nici oprelişte în gestul îndreptat spre oameni. „Nici în vis nu mi-am imaginat să fac din *Wozzeck* o operă revoluţionară. Nu din această dorinţă s-a ivit creaţia mea şi nu am considerat rezultatul ei drept un model pentru propria mea muncă de viitor sau pentru cea a altor compozitori" sublinia Alban Berg comentîndu-şi opera. Totuşi, *Wozzeck este o asemenea operă revoluţionară*, ea a marcat destinul compozitorului şi pe cel al urmaşilor săi. Era consecinţa firească a cotiturii pe care, întotdeauna, o determină capodoperele în istoria culturii. Cu *Wozzeck*, ca şi cu atîtea alte creaţii ce o precedaseră, istoria teatrului muzical îşi începea din nou drumul.

Doi urmaşi ai romantismului

Destinul artistic al lui Ceaikovski şi Musorgski îşi atinsese apogeul, spre sfîrşitul veacului trecut, prin marile capodopere romantice ale şcolii naţionale ruse, în momentul în care un ultim artist de seamă, Nicolai Rimski Korsakov urcă la rîndul său treptele consacrării, aducînd epocii ultimele acorduri strălucitoare, prin creaţiile sale destinate teatrului liric. Alcătuirea personalităţii sale este cea a unui demn urmaş al romanticilor, a unui compozitor capabil să asigure sinteza epocii ce l-a precedat, trasînd şi liniile unor viitoare evoluţii. „Epoca noastră — remarca artistul comentînd momentul istoric în care se afla, epoca postwagneriană — aparţine strălucirii şi pitorescului culorii orchestrale. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner ; compozitorii francezi moderni : Delibes, Bizet şi ceilalţi ; cei ai noii şcoli ruse : Borodin, Balakirev, Glazunov şi Ceaikovski, au condus această ipostază a artei spre apogeul strălucirii sale ; au făcut să pălească, din acest punct de vedere, pe înaintaşii coloristicii instrumentale — Weber, Mendelssohn, Meyerbeer — cărora le datorează însă mult." Opinia acestui artist, maestru al artei componisticii, excelînd în viziunile înnoitoare ale orchestraţiei postromantice, nivelul său profesional incontestabil îl aşază pe Rimski Korsakov printre muzicienii

capabili să depăşească apropiata epuizare a ascensiunii romantice. Prin rafinament şi maximă stilizare, prin lărgirea spectrului tematic şi expresiv, Korsakov trece dincolo de limitele epocii sale, pregătind unul din drumurile operei contemporane. Totodată, prin apartenenţa sa la concepţiile dramaturgice ajunse la maturitate în generaţia ce-l precedase cu mai bine de un deceniu — în special Musorgski, Ceaikovski şi Borodin —, prin cultivarea cu consecvenţă a supremaţiei melodiei, prin fervoarea cu care crede în valoarea specificului naţional, Korsakov se impune ca un demn urmaş al romantismului, netezind calea unei posibile continuităţi a şcolii operistice ruse în secolul XX.

Compozitorul, receptiv la tot ce se ivise nou în lumea muzicii, asimilase consecinţele experienţelor europene — în special cele wagneriene —, dar aceasta fără a părăsi făgaşul tradiţiei prin care opera naţională rusă se remarcase, cu trăsături distincte, în cultura muzicală a timpului. *Pskoviteanka*, *Fata de zăpadă*, *Logodnica ţarului* apar astfel drept reluări tematice ale unor idei din teatrul şi literatura rusă, tratate cu o largă amplitudine expresivă, demonstrînd depăşirea nivelului dramelor muzicale ale predecesorilor, în sensul pătrunderii mai profunde a simbolurilor şi semnificaţiilor. O oarecare distanţare faţă de epoca sa, în tratarea temelor, îndreptarea în acelaşi timp spre un limbaj european de mai largă circulaţie, determină, în mod paradoxal, praguri mai greu trecute de public spre înţelegerea lucrărilor sale. În mare măsură, privindu-i întreaga creaţie, teatrul muzical al lui Rimski Korsakov rămîne încă insuficient cunoscut, rezervînd încă multe surprize spectatorilor care vor păşi spre el, în viitor.

Primul important pas în definirea personalității sale îl constituie balada lirică *Sadko*. Vechile bîline, purtătoare ale unor simboluri reflectînd experiențe milenare, capătă noi dimensiuni în gîndirea compozitorului, imaginînd o amplă frescă a basmului rus, conturat cu finețe și echilibru al nuanțelor, evitîndu-se o prea subliniată stilizare manieristă. Alternînd între relatarea dinamică a acțiunii și prezentarea portretelor personajelor, desfășurarea operei apare ca o suită de momente muzicale ce se învecinează cu o mare simfonie cu voci soliste și coruri. Încă din această partitură, Rimski Korsakov își precizează trăsăturile stilului, prin deosebita fantezie unită cu măiestria orchestratorului care reliefează ideile melodice. Sadko, erou legendar, apare mereu însoțit în cîntul său de rezonanțele irizate ale coardelor și suflătorilor de lemn, într-un spațiu sonor a cărui culoare lirică descinde din basmele veacurilor trecute. Melodia plutește deasupra țesăturii multicrome a orchestrei, ca un ornament expresiv cu viață independentă. Acest zbor al ei — pe care îl reîntîlnim și în muzica vrăjită a *Șeherazadei* — conferă formei muzicale o respirație amplă, larg accesibilă, solid ancorată în cîntecul popular rus.

Din suita de imagini ce alcătuiesc portretele cuprinse în mozaicul baladei, putem desprinde cîteva chipuri de remarcabilă forță evocatoare. Prin concizia formei și limpezimea sonorităților, cel al oaspetelui Vareag ocupă un loc privilegiat. Fondul pe care se va desena melodia vocală — destinată unei voci grave — are funcții expresive leitmotivice, ecouri programatice cu un cert farmec al culorilor exotice. Cîntecul propriu-zis se desprinde printr-o maiestuoasă declamație, de proporții monumentale. Dar, ascultîndu-l, este greu să accepți și analiza detaliilor, deși merită să observăm cum realizează Rimski

Korsakov aici o sinteză între succesiunea unor intervale specifice structurilor armonice corale populare și melodizarea recitativului. Nu este doar vorba de simple preluări ale unei practici populare, nici de crearea unei variante slave a eroilor mitologiei wagneriene. Se profilează pe orizontul stilistic al compozitorului drumul spre opera contemporană în care formele se supun din ce în ce unui discurs liber al melopeei, amprenta musorgskiană a scriiturii declamatorice apărînd personal interpretată de Rimski Korsakov. Este firească această preluare de la ilustrul său predecesor, dacă ținem seama că Rimski Korsakov a fost cel care a revizuit cu mare finețe varianta finală a partiturilor lui Musorgski. O recunoaștem nu numai în țesătura partidelor vocale, ci și în melodica ansamblurilor corale. Impresionanta epopee *Poveste despre orașul nevăzut Kitej* are numeroase secvențe vocal-simfonice în care se evidențiază asemenea apropieri stilistice. Dar, cu corectivul necesar al unei preluări personale, în care arta lui Rimski Korsakov poartă și pecetea unei experiențe și culturi profesionale mult mai vaste, cu evidente consecințe în travaliul componistic.

Nu ar trebui însă înțeles că avem de-a face cu un urmaș al romantismului, care s-a situat în ariergarda unei generații. Rimski Korsakov are avantajul perspectivei și folosește deplin acest avantaj pentru a formula concluzii. Mai mult chiar, el inovează neîncetat, pe tărîmul dramaturgiei și al limbajului melodic. Cu ultima sa partitură — *Cocoșul de aur* (1909) — compozitorul atinge astfel zone stilistice capabile să susțină comparația cu creațiile secolului XX, prin noutate și originalitate. Fără a fi fost un epigon, Rimski Korsakov finalizează în același timp o epocă, asemenea ultimilor reprezentanți ai operei italiene, cu creații mature, interesante în complexitatea

alcătuirii lor. Între romantism și contemporaneitate, personalitatea sa devine astfel o prezență aparte, singulară pe puntea nesigură dintre două veacuri, așteptîndu-și încă plenara recunoaștere din partea posterității.

Nu este mult diferit nici destinul lui Richard Strauss, acest artist care duce peste hotarul secolului al XIX-lea făclia romantismului, luminînd prima jumătate a veacului următor. Asemenea lui Rimski Korsakov, este stăpîn pe o paletă coloristică de mare orchestrator și are o mare experiență componistică ce îi deschide drumul maturității în alegerea teatrului muzical. Asemenea contemporanului său, vine în operă după Wagner, așa cum urmase în simfonie după Brahms și Bruckner. Are de parcurs același itinerar de desprindere de trecut, pornind de la acea primă fază de formare a stilului, care înseamnă asimilarea tradiției. Ca și Rimski Korsakov, începe prin a aborda programatismul în partituri simfonice, cultivînd drumul expresivității ce tinde spre narațiune și vizualizare a conflictelor. Strauss pleacă desigur tot de la bazele solide ale wagnerianismului, debutînd în operă cu o lucrare compusă integral de el, muzică și libret, *Guntram*. Această partitură, ca și cea următoare, *Feuersnot*, rămîn însă experiențe ce pălesc în fața operelor maestrului de la Bayreuth, ca și în fața propriilor sale creații ce vor urma. Primul gest care ni-l descoperă pe „noul" Strauss este și prima manifestare a unui „preexpresionism" în teatrul muzical german — opera într-un act, după poemul lui Oscar Wilde, *Salomeea*. Monolit sonor conceput în dimensiunile unei veritabile simfonii cu voci, această dramă straussiană păstrează încă liniile de forță dramatică provenind de la Wagner. Dar influențele — vizibile în domeniul simfonismului și al leitmotivicii — rămîn totuși în umbră, dezvăluite mai ales de analiza obiectivă a partiturii. Impresia generală, încă de la imensul succes al premierei, în 1905, este aceea a unei uimitoare originalități. Bogăția timbrurilor orchestrei, tratarea îndrăzneață a vocilor, vivacitatea declamației ritmice — instrumentale sau vocale — au vigoarea unei muzici născute sub semnul inspirației. Compozitorul ne obișnuise deja cu melodismul său specific, aliaj de arabescuri filigranate și elanuri romantice. Acest melodism trece în teatrul muzical decantat, filtrînd sugestiile programatice prin analiza psihologică a personajelor, edificînd contraste puternice, demne de dimensiunile personajelor. Astfel se ivește, unic în felul său, chipul Salomeei, în acel fără de asemănare „dans al vălurilor" prin care eroina, ca o misterioasă floare tropicală, vrăjește și otrăvește mintea celor ce o privesc. Ascensiunea tensiunii, fără a ține seama de nimic „frumos" în permanenta ei acumulare, lasă în memoria ascultătorului sentimentul unei singure imagini, puternice, obsedante, abisală privire spre străfundul patimilor omenești.

Strauss căutase în diferite moduri să-și asigure soliditatea dramaturgiei, fie apelînd la propriile sale idei în alcătuirea libretelor, fie adaptînd textele originale ale unor poeme, ca în cazul *Salomeei*, a căror valoare să devină un punct de sprijin în elaborarea muzicii. Întîlnirea sa cu poetul Hugo von Hofmannstahl este hotărîtoare în acest sens, asigurîndu-i, pentru aproape trei decenii, o colaborare stimulatoare, nu numai prin excepționala calitate a libretelor, ci și prin selecția tematică propusă. Încordarea tragică a *Elektrei* tinde spre o eliberare de romantism prin acceptarea frămîntărilor expresioniste deja ajunse, la finele primului deceniu al secolului, la o formă mai clar definită. Nu se mai poate vorbi aici de melodie, în accepțiune tradițională. Succesiunile sonore au funcție dramatic expresivă, tensiunile culminează în explozii sonore fastuoase și dure, frazele care ar fi putut primi

melodia sînt prea impregnate de ură și pasiune pentru a „place". *Elektra,* cotitura hotărîtoare a teatrului straussian, este actul de desprindere de secolul precedent, de teatrul wagnerian și tradiția operei. Compozitorul sfidează însăși ideea de operă, ideea de dramă muzicală wagneriană ; prin aceasta, cu *Elektra* se înscrie printre creatorii unui nou teatru muzical, îmbogățind panorama începutului unei noi „ere" în care verismul, impresionismul, naturalismul și expresionismul își rostesc răspicat opțiunile. Interesant este însă faptul că acest exces de tragism reprezintă pentru Strauss și capătul unui drum îndrăzneț, pe care îl părăsește, intuind probabil imposibilitatea continuării în condițiile temperamentului său artistic. Sub semnul poeziei lui Hofmannstahl, Strauss se reîntoarce maturizat de această „probă a focului", la lumea evocatoare a fanteziilor galante vieneze. Da, fermecătoare sînt, originale în același timp, *Ariadna la Naxos, Femeia fără umbră, Elena egipteanca, Arabella,* plăcute și elegante ecouri de comedie muzicală vieneză, sugerate cu mai bine de un secol în urmă de fantezia lui Mozart. Delicatețe și umor fin, respect pentru stil și tradiție, împletite cu notații sarcastice, aceste partituri au o semnificație aparte, prin atitudinea lor care nu-și propune să schimbe lumea, chiar zguduită de război. Pare aproape imposibil ca același compozitor să-și fi imaginat strigătul de groază al morții Clitemnestrei, în *Elektra,* și cîntecelul galant, voit prins în mrejele valsului, cu care Zerbinetta zburdă în *Ariadna la Naxos.*

Între aceste două lumi ale operei, pe care le-am evocat, o lucrare se situează ca piatră de hotar, explicîndu-l pe compozitor. Excesele expresioniste din *Salomeea* și *Elektra* nu i se potriveau, în perspectiva ambianței istorice și sociale în care trăia Strauss. Spectatorul, impresionat puternic de tragedia războiului, continua să consume nepăsător plăcerile oferite de ultimele pîlpîiri ale așa-numitei „belle epoque", refulîndu-și propriile obsesii. Iată de ce, privind dincolo de Wagner, spre Mozart, Strauss înțelege probabil că prin comedia muzicală săgețile îndreptate spre contemporanii săi pot lăsa mai multe urme. Hugo von Hofmannstahl îi oferise un subiect tipic vienez, cu aventuri galante, cu eternele încurcături între nepotrivirea de vîrste, situații sociale și proiecte matrimoniale. Aici, Strauss se simte mai familiar, mai bun și mai rău totodată, cu oamenii din jurul său. În primul rînd însă, *mai vienez*, în sensul cel mai adecvat al cuvîntului, Gemütlichkeit". *Cavalerul rozelor* îl reprezintă poate cel mai bine pe hazliul maestru. Sarcasmul și ironia au haine de catifea, persiflarea se face în mînă cu un trandafir, gluma și surîsul au ritm de vals, melodie în sine, ca parfumul florilor sau cerul albastru. Ecou romantic pe care, oricît de moderni am fi în preferințe și gusturi, îl recunoaștem ca o permanență a firii, ritmul legănat al acestor melodii închide în el misterul unei secrete frumuseți. Oglinda în care Mareșala contemplă ultimele lumini ale unei tinereți trecute este și oglinda unei Viene privind spre trecutul ei, cu puțin regret, mărturisit în șoaptă.

Între *Cavalerul rozelor* și *Erwartung* al lui Schönberg au trecut doar doi ani ! Imposibil de imaginat că același public frecventa ambele spectacole, că aceste două opere aparțineau unei aceleiași epoci. Strauss are tăria să refuze tentația expresionismului, să urmeze împreună cu Hofmannstahl, apoi cu Stefan Zweig (în *Femeia tăcută,* după Ben Jonson) drumul unui neo-romantism, destinat burgheziei secolului XX. Aceasta fără a înceta să creadă în teatru, fără a accepta totodată semnele mimării unor curente moderniste. La capătul drumului acesta, Strauss rămîne

singuratic, urmaş al romantismului, stăruind în vechile întrebări asupra rostului poeziei şi muzicii. Şi întrebările adresate oamenilor cuprind în taina lor un secret protest împotriva valului de neguri ce anunţă un nou război, noi suferinţe şi deznădejdi. Cum ar putea fi interpretată altfel visarea ce cuprinde „conversaţia muzicală" imaginată în versuri şi muzică de Strauss, în 1940, sub numele semnificativ de *Capriccio* ? Un gest de inconştienţă sau de supremă detaşare în faţa realităţii sumbre ? Cuvintele autorului închid în ele răspunsul, de un trist romantism, al martorului contemporaneităţii :

„Muzica este o artă sublimă !
Ea participă doar fără voie la iluzia ce o dă teatrul.
Nu iluzie !
Scena ne dezvăluie taina realităţii.
Ne observăm pe noi înşine ca într-o oglindă fermecată.
Teatrul este impresionantul simbol al vieţii".

Şcoli naţionale în secolul XX?

Panorama evoluţiei muzicii în secolul nostru prezintă o multitudine de aspecte particulare, a căror existenţă nu este implicit legată de curentele stilistice ale deceniilor urmărite anterior. Asimilînd parţial unele trăsături ale impresionismului sau expresionismului, fiecare cultură muzicală îşi revendică dreptul de a urma un drum propriu, continuînd tradiţia şcolilor naţionale afirmate în romantism. Este dealtfel singura şansă de existenţă a unor opţiuni personale, prin care talentul şi concepţiile unor creatori iviţi acum se poate impune atenţiei publicului, în ansamblul vieţii culturale a secolului XX.

Orizontul artistic, mult lărgit prin acumularea de experienţe creatoare, oferă compozitorilor noi şi noi mijloace de expresie — şi nu numai în domeniul teatrului muzical — a căror sursă principală rămîne tot creaţia folclorică şi fondul inspirator al unei spiritualităţi naţionale, desigur redimensionate conform unor criterii mult mai clar definite. Folclorul — şi această problematică apare comună tuturor şcolilor naţionale pe care le urmărim — devine un domeniu vast, care incorporează întreaga gamă de modalităţi artistice în toate mediile sociale, de la cel citadin la cel rural. Investigaţia ştiinţifică, pe de altă parte, îşi aduce acum o mai pregnantă contribuţie, adăugînd idealurilor romantice dimensiunea cunoaşterii aprofundate.

Bazată pe rigorile cercetării multiple — de structură a limbajului, estetică, funcționalitate socială și studiu etnomuzicologic — ea deschide compozitorului largi orizonturi. Nouă este în primul rînd atitudinea creatorului de a imagina în „spiritul" muzicii poporului său un limbaj care nu mai trebuie să apeleze la citate ilustrative, la formule fixe ; se adaugă aprofundarea semnificației expresive a particularităților descoperite în din ce în ce mai numeroase culegeri și colecții folclorice, nu numai în muzică, ci și în poezie, plastică sau manifestări sincretice. În fine, mai trebuie amintită și contribuția personală a artistului, creșterea responsabilității compozitorului față de mereu mai marile cerințe ale societății contemporane, rolul personalității confundîndu-se cu necesitățile legice de afirmare a spiritului național în context universal. Iată suficiente argumente pentru a pleda în favoarea existenței unor școli naționale contemporane, în care nu puține sînt contribuțiile aduse teatrului muzical. Și, dacă diferențierile de concepție și stil continuă să existe, acestea sînt acum reflexul unei alte condiții de a fi a spectacolului în marele dialog cu publicul, împlinind o misiune pentru care fusese treptat pregătit de secolele precedente.

Manuel de Falla începuse, în primul deceniu al secolului, prin a se forma la lumina impresionismului, descoperind propriul său folclor în viziunile sonore ale lui Debussy sau Ravel. Cu *Viața scurtă*, compozitorul asimilase de asemenea și experiențele dramaturgice ale verismului, realizînd în acest context apropierea de spiritul muzicii iberice. Drumul, pînă aici, este însă comun cu cel al predecesorilor săi europeni. De-abia cu miniaturala capodoperă ce se inspiră dintr-un fragment al romanului lui Cervantes, *Don Quichotte*, De Falla atinge nivelul superior al unei

totale integrări în stilul — mai bine-zis caracterul — folclorului spaniol. Ca și baletul *Tricornul*, această miniatură scenică compusă în 1923, *Păpușile maestrului Pedro*, aduce în scenă culoarea intervalurilor și nuanțelor expresive specifice cîntului iberic — acel atît de particular „cante jondo". Nici un precedent nu pare să fi pregătit apariția acestei opere, directă consecință a înțelegerii structurii folclorului național. Declamația cîntată, melodizarea recitativelor, se contopesc aici cu un specific timbral de mare originalitate, aflîndu-și sursele expresive în lumea baladelor populare și a teatrului de bîlci din Evul mediu. Totul, de la selecția textului la cea a rafinamentului orchestrației, de la culoarea vocilor la jocul actoricesc, este marcat de această revelație a folclorului. Aceasta este ambianța extrem de originală în care se desfășoară acțiunea, povestind epizodul în care „Cavalerul tristei figuri" intervine eroic în apărarea onoarei doamnei sale, eroină a unui spectacol de păpuși. Totul se desfășoară cu un firesc imposibil de realizat înafara cunoașterii și contopirii cu modul de creație particular practicii teatrului popular iberic din străvechile bîlciuri, păstrat în tradiția nu mai puțin popularelor zarzuele.

Pentru compozitorii italieni, aflați după verism în vîrtejul experiențelor teatrului liric de circulație repertorială universală, păstrarea spiritului unei școli naționale este o problemă destul de dificilă. Dacă Luigi Dallapiccola se va îndrepta spre o sinteză a muzicii italiene cu procedeele școlii noi vieneze, dacă Ottorino Respighi acordă o atenție specială doar reevaluării unor capodopere ale trecutului, în versiuni „restaurate" *(Orfeul* monteverdian spre pildă) sau în partituri proprii care reflectă același trecut ca stil, un alt muzician, Ermano Wolf-Ferrari încearcă

să particularizeze trăsăturile unui posibil teatru național. Și el, depășind limitele verismului, se afirmă în teatru prin apelarea la specificul tradiției italiene. În principala sa lucrare, *Cei patru bădărani*, după comedia omonimă a lui Goldoni, Wolf-Ferrari propune o reinterpretare a spiritului commediei dell'arte, descoperind sensul național al canzonetei și barcarolei, ce nu-și pierduseră farmecul cu toată frecventa lor utilizare în romantism. Este oare un epigon al acestor maeștri ? Nu este cazul să-l privim astfel pe Wolf-Ferrari, căci ambianța comediei goldoniene primește o altă consistență în viziunea sa, prin noua atitudine față de funcționalitatea socială a teatrului popular, cultivînd accesibilitatea cu o anumită distanțare stilistică față de maniera romantică. De aici și farmecul puțin ironic al întregii partituri, potrivit comediei, dar evident nou în comparație cu genul operei bufe, filonul școlii naționale precizînd și intențiile autorului de a păstra specificul temperamentului mediteranean.

Bazele școlii romantice sînt altele în culturile naționale mai tinere, unde creatorii nu epuizaseră într-atît resursele fondului poeziei și muzicii populare. Pe aceste baze își edifică majoritatea creațiilor sale destinate teatrului liric și cehul Leoš Janáček. El însuși un pasionat și atent culegător de folclor, Janáček a descoperit în caracterul prozodiei populare anumite valențe fonice specifice. Pornind de la asemenea observații — extrem de utile pentru o limbă considerată mai dificil de adaptat cîntului de operă — compozitorul și-a conceput muzica, implicit melodiile, pe acele particularități dialectale oferite de folclor, valorificînd spiritul original al muzicii naționale. Nu este aici o muncă de inventariere și de elaborare științifică aplicativă, ci suprapunerea totală, ca simțire și condiție artistică, a compozitorului cu acest spirit în care simțea

cel mai sincer trăind ființa poporului său. Majoritatea operelor sale, de la cele dramatice în care nu ocolește anumite trăsături expresioniste — cum ar fi *Jenufa* sau *Cazul Makropoulos* —, la cele inspirate de snoave — ciclul celor trei comedii avîndu-l ca erou pe Domnul Brouček — sau cele ilustrînd basmul popular — *Vulpișoara* spre pildă — sînt gîndite în acest mod, devenind principalul argument în sugerarea unei atmosfere particulare, net deosebite de teatrul muzical european. Chiar și în drame de un sumbru patetism — *Amintiri din casa morților*, după Dostoievski — Janáček se arată consecvent cu această idee a cîntului, în spațiul sensibilității naționale, determinînd mai mult decît apariția unui stil, o întreagă concepție creatoare proprie muzicii cehe contemporane. Accesul la publicul de pretutindeni nu este atît de dificil pe cît s-ar părea, căci procedeele compozitorului nu ascund o manieră, ci străbate la lumină o profundă trăire dramaturgică. Nu vom întîlni la Janáček citatul folcloric de artizant, nici ritmuri preluate întocmai din folclor. Recrearea în spiritul citatelor posibile, extinderea acestei atitudini în melodie, armonie și culoare orchestrală, dezvăluie noutatea partiturilor sale, noutate ce rămîne o voce neconfundabilă în contextul contemporaneității, supunînd meditației publicului nu numai povestiri despre om și natură, ci și puternice conflicte ale omului cu societatea timpului său.

Vorbind despre Janáček, comunitatea idealurilor apare asemănătoare și în alte cazuri ale teatrului muzical național, desigur cu un specific diferit. Folclorist de mare prestigiu, Zoltan Kodály, împreună cu Bartók, a descoperit muzica poporului său în directul contact cu interpreții, edificîndu-și numeroase partituri pe învățămintele preluate de la ei. Dacă pentru Bartók, teatrul liric este

totuşi domeniul în care şi-a experimentat afinităţile cu curentul expresionist — fără a nega apartenenţa naţională a substratului poetic şi muzical —, Kodály a optat pentru alte căi de afirmare. În numeroasele istorioare populare culese de el, a descoperit un spirit acid, extrem de critic, persiflînd prejudecăţile, nu lipsit însă de duioşie pentru eroii iubiţi. Din aceste imagini multicolore l-a desprins pe celebrul Hary János, adevărat Pepelea al armatei austro-ungare. Viteaz şi glumeţ, eroul întruchipează atitudinea de protest a poporului împotriva abuzurilor „disciplinei" cazone. Tragismul unei evocări asemănătoare lui *Wozzeck* de Alban Berg nu există aici, deşi tema are multe afinităţi în reperele sociale şi istorice. Kodály alege hazul, pentru că aceasta este opţiunea majoritară a oamenilor din popor, arma de apărare şi rezistenţă. Dar hazul este plin de tîlc, aventurile lui Hary János au multe înţelesuri, la fel de critice. Fie că rîde de armata lui Napoleon în derută, fie că intră semeţ în sălile palatelor imperiale de la Viena, Hary János rămîne tot acel simplu ţăran care îşi povesteşte amintirile ca pe nişte cînticele populare, în timp ce prietenii săi se amuză. Kodály a preluat multe motive muzicale populare, a prelucrat tipologia „verbunkului" devenit deja binecunoscut prin lucrări ale unor compozitori naţionali romantici, retopindu-le într-un discurs multicolor, ce aminteşte parcă de desenele înflorite ale meşterilor populari. Imaginile sînt pline de acea viaţă pe care folcloristul o descoperise în satele colindate ani de-a rîndul, în nenumăratele ore petrecute cu oameni simpli, veseli sau trişti, iubitori ai frumosului. Pe scenă, poate pentru prima dată cu asemenea grijă pentru autenticitate, dansul şi cîntecul popular răsună fără stînjeneală, veritabile giuvaere pe care artistul a ştiut să le lumineze cu măiestria sa.

Există însă şi o altă opţiune decît cea a lui Janáček sau Kodály, prin operele lor pornite din miezul creaţiei folclorice, înţelese de pe poziţia cercetătorului şi compozitorului dornic să valorifice tradiţiile naţionale, pe care le apreciază drept demne pentru deschiderea unui original dialog cu cultura universală de mai veche existenţă. Acest drum îl alege Karol Szymanowski, pentru afirmarea operei poloneze postromantice. Teatrul naţional avusese aici, prin Moniuszko, un demn iniţiator, vădind însă puternice amprente italiene şi germane, explicabile în secolul trecut. Calea spre naţional este îndreptată de Szymanowski către gravarea elementului particular, autohton, pe filonul unui curent european ce corespundea formaţiei sale artistice în mediul francez. Astfel, principala sa creaţie lirică, *Regele Roger*, apare ca o variantă naţională a impresionismului. Dar, ca şi la alţi compozitori ai epocii, este vorba de un impresionism în care melodica şi structura ritmică se îmbogăţesc cu elemente ale muzicii ţării respective. Prin aceasta, Szymanowski, deşi utilizează un subiect nelegat de istoria patriei sale, reuşeşte să confere lirismului partiturii acel spirit de cantabilitate al baladelor populare în care trăsăturile cîntecelor poloneze îşi află firesc locul. Această orientare europenizantă o putem observa în continuare în opera poloneză, pînă la cutremurătoarea tragedie ivită din legendele medievale a *Diavolilor din Lodun* de Penderecki.

Comparînd diferitele manifestări ale şcolilor naţionale, cultura franceză apare în acest context ca o sinteză europeană în care trăsăturile particulare se confruntă cu numeroasele tendinţe ale artei secolului XX. I-am văzut trăsăturile definitorii în partiturile lui Debussy sau Ravel. Experienţele şi realizările ulterioare continuă însă să fie marcate de interferenţe stilistice, de maniera unui universalism al spiritului de teatru şi muzică ce se îndepăr-

tează de idealurile proprii unei școli naționale. Surprinzător, deși condițiile sînt asemănătoare, cu totul alta este situația operei germane în care Carl Orff cultivă, fără teama de a fi considerat desuet, promovarea în teatrul muzical a melodiilor și ritmurilor cîntecelor populare descifrate în vechi manuscrise medievale. În asemenea uitate documente ale timpurilor apuse, în culegeri datînd de prin secolele X—XIII, compozitorul găsește extrem de bogate sugestii. Le asamblează fie în oratorii spectaculoase, destinate interpretării în concert sau pe scenă — *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* — fie în opere care atrag simpatia publicului prin larga lor accesibilitate. În oratoriile sale, particularitatea utilizării textelor latine, germane sau franceze ale cîntecelor din culegerile studențești, maschează oarecum amprenta națională a concepției. Spiritul național este însă evident subliniat în operele sale comice, pornind încă de la alegerea subiectelor din paginile unor basme populare preluate și prelucrate la începutul secolului al XIX-lea de frații Grimm. Vioiciunea acțiunii, prezența înțelepciunii fabulei populare, cu simboluri sugestive în naivitatea lor, își găsesc reflexul în motive muzicale simple, dar pregnant învecinate folclorului. Așa și-au croit drumul spre public personajele din *Isteața*, sau aventurierii în căutarea astrului nopții, din *Luna*, cîntînd melodii vesele, firești, ușor de reținut, reamintind acea dimensiune a teatrului comic german pe care mulți compozitori, după Weber, Lorzing sau Humperdink au disprețuit-o sau au uitat-o.

Din panoramizarea pe care am propus-o, privind școlile naționale, nu pot lipsi și alte personalități creatoare care, deși nu s-au angajat totalmente în acest drum al afirmărilor proprii poporului lor, au vădit suficiente trăsături comune. Este cazul lui Kurt Weill, cultivînd un specific

național apartenent folclorului german orășenesc, sau cel al lui Suchon, ducînd mai departe unele trăsături ale operelor lui Janáček. Poate, într-o oarecare măsură și cel al lui Stravinski, la început un continuator al drumului lui Rimski Korsakov, prin drama muzicală rusă *Mavra* inspirată de poemul lui Pușkin, dar mai ales prin filiera basmului muzical. *Privighetoarea* aparține astfel operei basm naționale, nu numai prin bogăția orientală a culorilor sale, prin originalitatea imaginilor ce primesc parfumul cîntecelor slave străvechi, ci și prin întreaga simbolică a ideilor sale. Dacă mai tîrziu Stravinski parcurge o altă cale, ducînd spre obiectivismul operei sale compuse pe text latin, *Oedipus Rex*, sau spre comedia muzicală cosmopolită în *The Rake's Progress*, aceasta nu-i umbrește meritele de compozitor al școlii naționale ruse, de iubitor al cîntecului și tradițiilor populare, atît de sugestiv descrise în minunata partitură a *Nunții*.

În cultura mai tînără a muzicii americane, recepționarea unui mare număr de creații europene părea să fi stăvilit orice manifestare a unui stil național propriu. Totuși, chiar în aceste împrejurări, pornind de la revelația extrem de bogatului folclor al negrilor, s-a ivit o capodoperă care, de la apariția sa, impune cu forță un alt stil decît cel european. Este cea mai de seamă partitură a lui George Gershwin, *Porgy și Bess*, creație inspirată din viața negrilor și pornind de la o competentă cunoaștere a folclorului american. Sinteză între practica jazzului și cea a bluesurilor, lăsînd să răsune liber frumoasele și nostalgicele negro spirituals, muzica lui Gershwin are un farmec aparte, reconstituind într-o singură creație drumul ce duce de la opera romantică spre drama lirică modernă. Este suficient să ne amintim un singur moment al operei, celebru dealtfel, pentru a ilustra această noutate stilistică în contextul

teatrului muzical american. Este cîntecul Serenei, „Summertime", prin care Gershwin face să răsune zările triste din Carolina, purtînd spre depărtare gîndurile eroilor săi. Capodoperă prin simplitate și firesc, prin forța conflictului și poezia sentimentelor, *Porgy și Bess* întregește imaginea muzicii secolului XX cu o dimensiune originală, expresivă. Aici, ca și în celelalte creații amintite, aparținînd culturilor naționale, nu găsim însă doar dorința de a investiga resursele proprii ale folclorului, pentru a realiza convingătoare drame muzicale. În aceste resurse, în aceste concepții ale compozitorilor, se află inclusă și posibilitatea revitalizării teatrului muzical, proiectat pe o convingătoare perspectivă a evoluției sale spre noi forme.

O dimensiune esențială a operei românești — cîntecul popular

Perspectiva ce se deschide, în urma capodoperelor contemporane, dezvăluie și în cultura națională românească un veac de meritorii reușite și experiențe, de ivire a unor lucrări ce au impus treptat școala noastră componistică în ansamblul artei universale. Compozitorii precursori au aici meritul de a fi deschis, prin primele lor partituri lirice, drumul spre această afirmare, subliniind dimensiunile definitorii ale stilului național. Urmașii lor, generație de generație, înțelegînd acest îndemn, l-au îmbogățit mereu prin noi realizări, consolidînd drumul muzicii românești prin constanta sa legătură cu sugestiile oferite creatorului de imensul tezaur de sentiment și frumusețe — cîntecul popular. Dacă particularitățile stilistice definesc un spațiu expresiv propriu artistului român, evoluția se profilează pe principiile ce au fundamentat majoritatea școlilor naționale încă din romantism. Pe de o parte melodica folclorică, la care se adaugă semnificațiile artistice ale universului poetic și plastic popular, pe de altă parte nobilele pilde ale istoriei neamului, iată sugestiile prin care muzica românească își circumscrie aria particulară, deschizîndu-și calea spre universalitate ; și nu numai în operă, ci în ansamblul abordării tuturor genurilor și formelor. Dacă pentru muzica simfonică sau camerală problemele ce s-au pus creatorilor presupun o complexi-

tate de relații ce vizează asimilarea tradiției clasice și romantice, precum și contopirea ei cu filonul folcloric, genul teatrului muzical se dovedește, prin natura sa, mult mai receptiv actualității, chiar de la primele manifestări. Este firesc acest lucru — l-am constatat și cu alte prilejuri — deoarece elementele constitutive ale teatrului muzical, tendințele de oglindire realistă ale genului, slujesc mai îndeaproape, cu rezultate imediate, idealurile unei generații de compozitori naționali, oferindu-le o diversitate de posibilități ce nu cere o prealabilă adaptare a unor criterii formale consacrate de tradiție. Noul, condiție esențială a progresului teatrului muzical, apare aici ca un element de dinamizare, o șansă a originalității pe care, după forțele lor, fiecare dintre creatori a valorificat-o.

Recunoaștem deja, în prima importantă partitură lirică a operei românești — *Petru Rareș* de Eduard Caudella —, această opțiune spre drama istorică de inspirație națională, zugrăvită cu elemente ale cîntecului popular. Personajul central, Petru, apare astfel ca un autentic purtător al idealurilor luptei pentru libertate și dreptate, idealuri care își află o convingătoare tălmăcire sonoră — reprezentînd nu numai un erou, ci destinul întregului popor. Factura tradițională a prezentării solistice primește, prin caracterul evocator de baladă, o melodică expresivă pe care o potențează amintirea faptelor unui trecut legendar. În aceleași dimensiuni se conturează și atmosfera istorică a epocii, prezența poporului în jurul luptătorului. Compozitorul realizează, în acest scop, o formulă scenică ce va fi preluată și de alți creatori, reflectînd experiențele romanticilor în drama istorică — tabloul coregrafic. Aici, oarecum voit despărțită de desfășurarea narațiunii, melodia populară se desprinde prin citarea unor dansuri de proveniență folclorică — hora, brîul — prelucrate de compozitor cu un

deosebit respect pentru culoarea specifică a epocii. Este evidentă intenția de a se depăși factura unor obișnuite divertismente coregrafice, insistîndu-se asupra precizării expresive a grupului dramatic simbolizînd forța de acțiune, în conflictul operei. Tabloul coregrafic devine astfel un mijloc de expresie, o dimensiune concludentă a spațiului spiritual propriu muzicii românești pentru teatru.

La aproape trei decenii de la crearea operei lui Caudella, un alt compozitor se îndreaptă din nou spre cîntecul popular ca element fundamental al partiturii sale. Poate că din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale, creațiile lui Tiberiu Brediceanu, acest îndrăgostit de cîntecul popular și pasionat culegător al frumuseților de pe meleagurile Banatului și Maramureșului, nu sînt edificatoare. Ideea de conflict apare mai palidă în poemele sale lirice, lăsînd planul principal contemplării subiectului propus — cîntecul și jocul, tradițiile artistice ale poporului. După ce își formulase preferințele de creator într-o primă formă de spectacol muzical — *Poemul etnografic* — Tiberiu Brediceanu construiește în aceste partituri ale sale un cadru adecvat descrierii lumii satului românesc. Recunoașterea limitelor pe care și le fixase, potrivite mai mult temperamentului decît subiectului, nu scade valoarea originală a celor trei „scene lirice“ — *La seceriș, Seara mare, La șezătoare.* Atenția lui Brediceanu se îndreaptă spre dezvăluirea măiestrită a frumuseților cîntecului popular, ale doinei și jocului, ale frumoaselor straie ce le împodobesc. Nu face acest lucru fără o certă aprofundare a structurilor sonore, a trăsăturilor caracteristice în graiul expresiv, fie cel melodic, cel armonic, orchestral, sau cel al facturii vocale și ritmice. În special pentru genul mai liric al doinei, compozitorul vădește afinități deosebite, creînd momente exemplare pentru artiștii ce-l vor urma. Pătrunderea poeticii doinei, descoperirea valorilor perene ale

cîntecului lung, sînt la această dată veritabile revelații pentru teatrul românesc. Unite cu o experiență remarcabilă a muzicianului, ca dirijor interpret, dar și ca practician al formelor tradiționale de operă, melodiile primesc în prelucrările lui Tiberiu Brediceanu o mai largă rezonanță, o semnificativă reliefare a fiecărei nuanțe. Exemplară rămîne astfel celebra „Doină a Stăncuței", model de măiestrită prelucrare a citatului folcloric, ridicat la nivelul unui motiv inspirator demn de penelul lui Grigorescu. Creînd această atît de îndrăgită pagină lirică, prin frumusețea comparabilă cu o autentică arie de operă, compozitorul nu părăsește nici o clipă legătura firească cu cîntecul folcloric, dar în ampla desfășurare a strofelor demonstrează cît de multe posibilități sînt oferite muzicianului de către această lume a melodiei doinite. Aceeași receptivitate o reîntîlnim în doinele haiducești, îmbinînd sentimentul de iubire pentru țară cu eroismul, făcînd să răsune fraze pline de voință și curaj, aievea cîntate în taina codrilor de eroii poporului. Cîntecele corale compuse de Brediceanu se înlănțuie cu melodii ce se leagănă în ritmul atît de românesc al horei. Prelucrarea devine, începînd cu Brediceanu, o modalitate a componisticii naționale în care valoarea este dată de respectul pentru minunata simplitate a imaginilor pornite de pe plaiurile românești și dăruite cu dragoste oamenilor.

„Pilda brediceanului", cum numea aceste „scene lirice" muzicologul George Breazul, și-a găsit ecoul în creațiile multor muzicieni contemporani lui. Două lucrări compuse în pragul dintre al treilea și al patrulea deceniu al secolului XX, poartă, nuanțat desigur, această pecete : *Năpasta* de Sabin Drăgoi și *Marin pescarul* de Marțian Negrea. Este însă cazul a remarca un nou stadiu în evoluția teatrului muzical național, stadiu în care maturizarea în exprimarea prin intermediul unui limbaj propriu se întîlnește cu fertila cunoaștere a valorilor literaturii contemporane creatorilor respectivi. În opera inspirată de drama lui I. L. Caragiale, Sabin Drăgoi — el însuși un remarcabil cercetător al folclorului — oferă culturii muzicale românești prima importantă dramă populară. Modelul musorgskian nu este prea departe în procedeele alcătuirii dramaturgiei, în subtilitatea transcrierii expresive a declamației, în larga cuprindere a unui grai de esență populară. Desigur însă nu modelul a determinat aici, într-un conflict care are alte date istorice, desfășurarea profund originală a dramei. Dacă discernem prezența unor trăsături comune — la care se pot adăuga și unele trăsături ale verismului — contextul stilistic însă este cu totul altul. Pentru a sublinia specificul mediului, pentru a descrie lumea satului, Sabin Drăgoi alege în primele secvențe ale operei ideea lui Brediceanu de a alcătui o suită de imagini folclorice cu dansuri și jocuri. Acestor imagini, care dau nota aparte a climatului autohton, fără vreo forțare în firescul povestirii, le va suprapune apoi desfășurarea muzical dramatică propriu-zisă, în care filonul cîntecului liric, al celui epic totodată, se simte mereu prezent. Mai mult chiar, Sabin Drăgoi concepe tabloul inițial drept un element de contrast cu drama personajelor principale. Ritmuri și melodii se înlănțuie, pline de un farmec autentic, sugerînd blîndețea peisajului armonios colorat ; nuanțe sumbre, accente violente, lungi acumulări tensionate aduc apoi norii grei ai „năpastei", asemenea unei furtuni ce întunecă acest cadru, estompînd bucuria vieții, veselia și încrederea în fericire. Procedeul fusese întîlnit încă la Weber, în al său *Freischütz*. Important și semnificativ este însă faptul că Drăgoi îi găsește un corespondent național care nu repetă asemenea modele, ci se naște din cerințele moderne ale teatrului. Dealtfel, același procedeu îl reîntîlnim și la

Marțian Negrea, pentru versiunea muzicală a dramei sugerate de nuvela lui Mihai Sadoveanu, *Păcat boieresc.* Primul act al operei sale, *Marin Pescarul*, este de asemenea destinat conturării ambianței în care este situată acțiunea. Dar nu trebuie să se vadă în această opțiune, repetată atît de apropiat la doi compozitori români, o atitudine formală, manieristă, față de necesitatea de a se apela la folclor. Dorința de a pleda pentru un climat care să oglindească viața poporului se naște ca o firească necesitate de a arăta contemporanilor ceea ce artistul descoperise înlăuntrul acestui fond folcloric, care închide în tainele sale semnificațiile unei arte ce a adunat de milenii esența fără de moarte a vieții unui popor. Dorință ce este în același timp ideal patriotic și condiție a exprimării propriei personalități, ridicînd teatrul muzical autohton la nivelul unor semnificative reușite contemporane ale operei secolului XX.

Subliniam că, încă de la Eduard Caudella, ideea preluării muzicii populare deschisese compozitorilor noștri și calea spre înțelegerea rosturilor existenței națiunii, de-a lungul luptei pentru cucerirea unei libertăți și dreptăți demne de idealurile eroilor. Contemporaneitatea, mai mult decît perioada primelor afirmări în școala românească, a potențat acest factor inspirator, chemînd compozitorii să creeze, în dimensiunile unui teatru de largă semnificație, drame muzicale istorice care să devină cărți deschise pentru urmași, glorificînd ceea ce numim „epopeea națională". Cu *Ion Vodă cel Cumplit,* Gheorghe Dumitrescu reia, la proporții monumentale, sugestiile înaintașilor. Nu numai construcția de ansamblu a dramei, ci și secvențele principale ale ei mărturisesc această opțiune ce a devenit o trăsătură a operei românești contemporane. Astfel se detașează marea arie a lui Ion Vodă, exemplar

moment de operă națională în care cîntecul epic se contopește cu ideile eroice ale luptei și devotamentului pentru țară. Balada, dramatizată, primește aici dimensiunile artei monumentale ale basoreliefurilor, cu simbolice ipostaze expresive. Mai mult chiar, Gheorghe Dumitrescu apelează în această operă — și ideea o reîntîlnim în alte partituri ale sale, ca *Decebal*, *Vlad Țepeș* — la anumite particularități ale folclorului militant. Cîntecul ostășesc, preluat de generații, devenit bun al poporului, răsună cu forță, plin de bărbătească semeție. Evocînd chipul lui Ștefan cel Mare, compozitorul reușește aici, mai emoționant și mai semnificativ decît Caudella cu un veac în urmă, să dea rezonanță de simbol marilor personalități românești iubite și cîntate de popor. Preluarea unor motive autentice nu este întîmplătoare, ea are girul nemijlocitului contact cu arta mulțimii, dimensiune esențială a epopeii istorice. O vom reîntîlni și în lucrări aparținînd tematic secolului nostru, atunci cînd Gheorghe Dumitrescu face să răsune în partiturile *Fetei cu garoafe* și *Răscoalei* clocotul revoltelor proletare.

Multe alte ecouri aduc pînă în prezent, vie, „pilda brediceanului". Merită amintite astfel imaginile de frescă ale luptei poporului, sugerate de crîmpeiele muzicii folclorice în *Pană Lesnea Rusalim* de către Paul Constantinescu. Alăturați conducătorului lor, haiducii, acești eroi legendari ai codrilor, își ridică cu mîndrie glasurile, amplificate de rezonanța munților, de dragostea cu care i-a înconjurat mulțimea. Asemenea melodii aparțin dintotdeauna poporului. Înțelegîndu-le semnificația, compozitorii noștri contemporani au pătruns în același timp înțelesul valorii nepieritoare a fiecărei imagini, originalitatea de netăgăduit a fiecărei idei, a fiecărei nuanțe decantate în veacuri. Dintr-o asemenea dimensiune se ivește

imaginea lui Bălcescu, creată de Cornel Trăilescu în opera dedicată marelui om al Revoluţiei de la 1848. Muzica folclorică este aici simbolul spaţiului în care se nasc idealurile naţionale ale revoluţionarilor paşoptişti. Un simbol pe care îl preluăm ca atare în tabloul întîlnirii, pe culme de munte, a lui Bălcescu cu Avram Iancu. Cîntecul Oşteanului de pază, un ţăran ce a ales drumul pribegiei alături de luptătorii lui Iancu, esenţializează întreaga simţire a tuturor celor ce s-au unit în lupta crîncenă cu asuprirea. Codrul şi muntele, cerul şi plaiurile, oamenii din întreaga Românie au murmurat asemenea cîntece, în singurătatea încordată a aşteptării. Ca un freamăt al întregii firi, asemenea doiniri se contopesc cu ideea de libertate, cu ideea iubirii pentru oameni şi ţară. Simplu, fără posibilitatea de a fi confundat cu altă lume, un asemenea cîntec înseamnă în opera românească dimensiunea certă a sentimentului naţional, prin care arta noastră îşi face auzit glasul în contemporaneitate. Nu un cîntec, nu un joc sau o doină, ci cîntece, jocuri şi doine strălucesc, salbă de nestemate, în luminile operei, dăruindu-i acea personalitate pe care, din străbuni, am moştenit-o.

Permanenţe şi înnoiri în opera românească

Drumul operei în contemporaneitate, aşa cum l-am văzut prin cîteva aspecte definitorii ale devenirilor limbajului propriu genului, îşi găseşte o seamă de corespondenţe edificatoare şi în creaţia românească de teatru liric. Diversitatea formulelor de teatru, variatele orientări stilistice, pregnanţa unei amprente naţionale, ca şi asimilarea fondului comun al experienţelor artistice ale secolului XX, alcătuiesc această fiinţă originală, vie oglindire a evoluţiei culturii româneşti spre universalitate. Este, în conţinutul deceniilor acestui secol, timpul acumulărilor ce determină momentul de ascensiune creatoare care impune talentul artiştilor români, înscriind contribuţiile lor printre preţioasele pagini de istorie a prezentului, cu semne vădite ale maturităţii, ale împletirii permanenţelor cu înnoirea, în căutarea neîncetată a adevărului.

Monumentala partitură a *Oedipului* de George Enescu străjuie aceste afirmări ca un măreţ portal deschis spre viitorime. Totul, în această creaţie, se află sub semnul noutăţii — dramaturgie, limbaj sonor, expresivitate, mesaj uman. Totul se află, în acelaşi timp, sub semnul respectului pentru bogăţia originală a simţirii româneşti, prin care artistul a filtrat ideile ce i-au alcătuit capodopera („Am pus în această operă toată substanţa fiinţei mele, tot sufletul meu" spunea George Enescu). Tradiţie

milenară, aducînd spre prezent înțelepciunea antichității, răscolitoare investigare a universului uman, traducînd semnificațiile mitului în viața spirituală a secolului XX, *Oedip* înfruntă timpul prin simbolicul răspuns adresat Sfinxului, prin semeața ridicare a omului la înălțimea creatorului de destine. Iar un asemenea destin, în *Oedip*, este prin esența sa purtătorul viziunii filosofice a poporului de la care artistul a învățat să privească spre miracolul neîntinatei armonii a lumii, revelat de „Miorița", spre miracolul la fel de uman al creației, simbolizat de gestul demiurgic al Meșterului Manole, spre legenda cîntecului din vechime, venind de la tracul Orfeu. „Toate accentele se unesc pentru a forma o strălucită operă — scria Nicolae Iorga, după ce ascultase *Oedip* la premiera pariziană — în care o întreagă viață se rezumă și atîtea din ele sînt ale noastre, în adevăr ale noastre, chiar dacă străinii nu pot ghici de unde vin. De la noi solemnitatea care se găsește atavic în sufletul celui născut pe plaiurile vechii Moldove eroice, acea maiestate calmă ca a biruitorilor voievozi ; de la noi pietatea adîncă și discretă ca a acelorași domni înălțători de sfinte lăcașuri, cu adînc de umbră și pace șoptită a rugăciunilor de noapte tîrzie ; de la noi duioșia, plînsetele de fluier în amurguri dumnezeiești de blînde și mai ales de la noi acea strămoșească măsură, acea înfrîngere a tot ce strigă, țipă și urlă în alte inspirații naționale, acea oprire de la orice gest care trece de la o margine instinctiv întinsă în fața oricărei manifestații sufletești care, ca să fie sinceră, nu trebuie să iasă din misterul intimității celei mai desăvîrșite. Poate același izvor îl are și o necontenită tinerețe sprintenă, care în chipul ca și în opera lui Enescu biruie anii."

Fără a cultiva în mod forțat, limitativ, sugestiile provenind din lumea poetică și sonoră a melosului popular

românesc, George Enescu imaginează aici acel climat aparte, care se dezvăluie în adîncul alcătuirii partiturii sale. În configurația melodică și armonică a cîntului se naște un anumit tip de declamație melodică ce își află sprijinul în acele îmbinări de intervaluri și ritmuri, culori timbrale, caracteristice folclorului. Nu găsim în al său *Oedip* citate ; mai mult, nu găsim nici melodii „în caracter" românesc propriu-zis. Taina pecetei naționale o descoperim în felul în care se deapănă melodiile, cu linii amintind de molcoma cîntare doinită, cu legănări și ezitări improvizatorice, atunci abia ivite, cu sunete în care se bănuie legendare balade străvechi. Iar crispările, gesturile prometeice, descind din furtunile codrilor de brazi, din căderile vijelioase ale apelor, împlinind în armonia proporțiilor echilibrul secular al peisajului românesc în care tragedia antică rezonează mai puternic, mai aproape de noi. În desăvîrșitul echilibru al forțelor ce se confruntă, în alcătuirea clasică a proporțiilor dramatice — încleștare, frămîntare, meditație, contemplare — gîndul creatorului și-a găsit mereu făgașul original, cu atît mai impresionant cu cît noutatea rostirii nu contrazice, ci continuă marele drum al dramei muzicale romantice.

Enescu își îndreaptă atenția spre zona expresivității cîntecului lung, mai ales în momentele de expansiune lirică sau în cele de popas al gîndurilor eroilor săi. Cum am putea să înțelegem altfel muzica ce însoțește cîntecul părinților lui Oedip, în *Prolog* ? Nu reîntîlnim aici ecouri ale cîntecelor de leagăn, gingașa duioșie atît de românească prin dulceața graiului și căldura adresării ? Sau teama nemărturisită în fața viitorului ascuns încă ? Cu atît mai puternic se conturează contrastul dintre un asemenea spațiu melodic și cuvintele sumbre ale lui Tiresias, prevestind ursita copilului, cu rostiri sugerînd formule

incantatorii, la fel de străvechi ca și cîntecul de leagăn. Prăbușirea în durere este bocet, vaier fără împăcare, plîns al firii. *Prologul*, astfel urmărit, închide în el nu numai întreaga simbolică a tragediei, ci și nucleul ce oferă ascultătorului cheia înțelegerii întregii lumi sonore create de compozitor. De aici, pornesc apoi firele care vor țese destinul eroului, pînă la liniștea atică a sfîrșitului; de aici, de la primele rostiri ale teribilului leitmotiv, apele melodiilor își răspîndesc undele, străbătînd fiecare tresărire a sufletelor, învolburîndu-se, lovindu-se de stîncă, ajungînd, într-un tîrziu, la marea deschidere a necuprinsei mări calme.

Sinteza limbajului enescian conduce însă și spre alte orizonturi ale melodiei, de-a lungul desfășurării povestirii. Este acea insesizabilă libertate a improvizației tematice, pe care se alcătuiesc marile monologuri, fin nuanțate, în care rezonanțelor doinite li se adaugă culorile diverse ale interpretării fiecărui cuvînt, devenit simbol al trăsăturilor ce alcătuiesc personajul. Iată, astfel, acea pagină de unică frumusețe a monologului lui Oedip, în scena ce precede uciderea lui Laios, moment de răgaz în care eroul își analizează propria existență. Omul singur, hotărîndu-și soarta, întrebînd în sufletul său, ridicînd glasul sau șoptind, ezitînd sau avîntîndu-se. De aici, după desăvîrșirea gestului care nimicește, începe marea creștere a apelor. Mai întîi, în insinuanta evoluție a motivului oedipian, în cîntecul său de drumeț, în preajma porților Tebei, trezind Sfinxul. În acest cîntec, fidel unor vechi intonații ale melosului Eladei, regăsim trăsături comune cu melosul românesc îmbinat cu antica depănare melopeică. Dar, trebuie subliniat, nici un moment Enescu nu mimează un stil, o manieră arhaizantă care să reconstituie artificial epoca. Pornind de la sugestii, el recreează un climat

expresiv pe care contemporanii săi îl pot înțelege, pentru a se uni cu eroul, la întîlnirea cu Sfinxul.

Tabloul „ciumei" poate fi privit ca o operă de sine stătătoare, cea mai încleștată clipă a unei puternice tragedii, însumînd în clipele desfășurării ei îndrăzneli nemaiîntîlnite și un suflu romantic de uimitoare vitalitate. Aici, mai mult decît în oricare altă pagină enesciană, înțelegem cît de profundă este credința artistului în forța operei, în forța comunicării teatrale. Focul cuprinde totul, într-o încordare care nu mai este doar muzică, doar teatru, ci ardere mistuitoare, cu orice preț. Dincolo de ea, numai împăcarea, marea liniște, își mai poate găsi glas. Oedip, după ce fusese, atît de tragic, un om, devine simbol, legendă, în lumina azurului atic. Enescu se desparte astfel de eroul său, lăsîndu-l să privească spre cer, asemenea românului din *Miorița*, în suprema înțelegere a alcătuirii vieții. Cîntul este limpede, clasic în întruparea sa ce glorifică fără emfază marea înțelepciune, visata împlinire a umanității în pacea liniștită a naturii care a zămislit-o.

Să părăsim această operă a melodiilor (din care, după spusele lui Brăiloiu, „...se plămădește ființa muzicii românești"), pentru a privi mai îndeaproape și alte creații ale teatrului muzical național, prin care se continuă în contemporaneitate dialogul cu universalitatea. În aceiași ani ai plămădirii tragediei lirice *Oedip*, un compozitor mai tînăr avea să dea teatrului muzical și prima importantă comedie lirică originală — *O noapte furtunoasă*. Cu această miniaturală partitură, Paul Constantinescu stabilește un nivel de egalitate al genului buf românesc, față de specificul comediei muzicale europene, înlăturînd handicapul unui veac de reușite italiene sau franceze. Scînteierea verve sale este uimitoare și nu și-a epuizat încă surprinzătoarele revelații. Căci, Paul Constantinescu

reprezintă, în generația interbelică, marea personalitate vizionară prin care se descoperă noile dimensiuni ale unei estetici muzicale pregnant originale, aflîndu-și sursele de inspirație în fondul artistic al melosului românesc de sorginte bizantină, în cel de proveniență populară sătească dar și în investigațiile asupra mediului citadin, romantic și contemporan. Sinteza sa în limbajul compozistic este profund deosebită de cea enesciană, nu contrazicînd exemplul maestrului, ci urmînd alte trasee, determinînd alte consecințe. În această ambianță de autentică originalitate, *O noapte furtunoasă* se impune prin calitățile ei de veritabilă capodoperă. Trăiește în imaginile lui Paul Constantinescu o întreagă lume a „Bucureștiului de altădată“, evocată de pana lui Caragiale. Spiritualul talent de caricaturist, finețea penelului de plastician, izvodesc un text de încîntătoare poezie, compozitorul dezvăluind în libretul operei sale valențe neașteptate ale textului caragialesc. Rima, cuvîntul, pauza, devin muzică încă din imaginarea unei versiuni în versuri a comediei, fără a trăda modelul, conferindu-i însă alte proporții, perfect adaptate cerințelor operei. Galeria personajelor sale, cu un specific social pregnant, modern imaginate în tipologii fin notate, capătă un relief aparte prin nuanțele unui cadraj stilistic în care cîntecul orășenesc pare să readucă întreaga lume a lui Anton Pann, cu hazul și melancoliile mahalalei bucureștene. Fiecare personaj își are corespondentul tipologic în muzică, oferindu-ne o serie de portrete cu dublă semnătură — Caragiale și Paul Constantinescu —, în care trăsăturile coincid, iar luminile și reliefurile se completează fericit. Titircă, Ipingescu... tot atîtea caricaturi ale onorabilității negustorești, își exprimă sentențios opiniile morale și politice, semn al progresului politic la care este chemată „lumea bună“.

Venit din satul care mărginește capitala, Spiridon își plînge, între două bacșișuri, soarta de copil oropsit, cu cuvinte și frînturi de cîntec al plaiurilor sale, cu izbucniri de mică revoltă și tresăriri de spaimă. Veta, romantica ibovnică a lui Chiriac, își deapănă melancolică melodiile desuete, așteptînd împăcarea mult dorită, cu semețul și curajosul apărător al onoarei familiei. Pe de altă parte, mondenă prin educația primită la „pansion“, sora ei Zița găsește fascinantă frecventarea spectacolelor de la „Iunion“ și citește cu pasiune marea literatură a „Dramelor Parisului“. Buclucașa misivă care va declanșa întreaga vîlvătaie a nopții furtunoase, purtînd apostila lui Rică Venturiano, este citită de ea cu emoția eroinelor de foileton. Bineînțeles, muzica îi zugrăvește frămîntarea sufletească tocmai în nuanțele ce o disting ca pe un „angel radios“ — frînturi de romanțe, ecouri de vals, într-un cuvînt „muzică din lumea bună“ către care aspiră Zița, pentru care marea cultură înseamnă comediile lui Ionescu. Detaliile sînt subliniate și de spiritualele aluzii ale orchestrației, de prezența insolită a acordeonului murmurînd un vals de flașnetă... Nu scapă ascuțișului caricaturistului nici izbucnirea furioasă a Ziței, care după această atît de bună recomandare a educației sale se pornește cu ocări și blesteme, ca la ea acasă, uitîndu-și pretențioasa eleganță. În fine, din gluma caragialescă, eroul „dramei“, Rică, iese învingător, cucerindu-și prestigiul mototolit de aventuri și frică, în fața onorabililor săi concetățeni, avîntîndu-se din nou în pledoariile sforăitoare ale „Vocii patriotului naționale“. „Totul a fost o glumă“ pare a spune compozitorul, după ultimul acord, asemenea autorului lui *Falstaff*, cu care această minunată partitură se învecinează fără exagerare, în lumea spirituală a comediei muzicale.

Dacă prin aceste două capodopere, teatrul românesc se impune, valoare certă a contemporaneității, drumul său își continuă ascensiunea, de această dată îndreptîndu-se spre abordarea cît mai diversă a stilurilor. Întîlnim astfel o partitură singulară prin măiestria prelucrării motivelor inspiratoare — *Michelangelo* de Alfred Mendelsohn, după drama lui Al. Kirițescu, în care retrăiesc aievea ecouri de muzică renascentistă, redimensionate în proporțiile unei drame moderne. Pe aceeași linie se plasează și trei creații destinate scenei, aparținînd lui Doru Popovici. Începînd cu *Prometeu*, compozitorul investighează noile modalități ale limbajului dramatic modern, cu asimilarea procedeelor serialismului și modalismului, cu o construcție dramaturgică concertantă. Și mai interesantă apare reactualizarea acestui spirit concertant, puternic marcat de lirism, în viziunea înnoitoare a tipului de madrigal dramatic, așa cum imaginează Doru Popovici tălmăcirea piesei lui Federico García Lorca, *Mariana Pineda*. Dialogul dintre vocea solistică și vocea multicromă a corului de femei aduce aici o nouă dimensiune a scriiturii polifonice în teatru, precumpănitor melodică, dar cu un sens mai larg al arcuirilor, tinzînd spre o subtilă îngemănare a tragicului romantic cu plastica goyescă, a spiritului baladei românești și doinei cu murmurul ibericului „cante jondo". Într-o recentă partitură — *Interogatoriul din zori* — căutările de înnoire a limbajului teatral se întîlnesc cu preocupări stilistice cultivate mai ales la interferența operei cu genurile muzicii instrumentale. După cum mărturisea, cu prilejul primei audiții, Doru Popovici a căutat să sintetizeze aici ecouri ale melosului popular cu anumite rezonanțe ale cîntecului bizantin, dezvăluind solidele temelii ale surselor inspiratoare naționale. Îndrăzneala este remarcabilă și în maxima epu-

rare a formulei teatrale — un mare dialog între două voci cu particularități timbrale asemănătoare, dar profund deosebite prin expresivitate. Procedeul contrastelor de caracter se evidențiază astfel, ca unică soluție a dialogului ; replicile Procurorului sînt dure, purtînd pecetea teatrului verist ; cele ale lui Ion I. Ion, spre deosebire, apar învăluite în fraze impregnate de evocarea sensibilă a iubirii pentru ai săi, de forța acuzatoare a luptătorului ce acceptă sacrificiul suprem. Deosebirile, structurale, ale acestor două lumi care se opun simbolic, prin delimitările psihologice ale personajelor, își găsesc în partitura lui Doru Popovici o elocventă caracterizare în dimensiunea melodicii, devenită aici element esențial al dezbaterii ideilor. Melodia, purtătoare a unor asemenea semnificații, își revendică astfel accesul în teatrul contemporan, de care nu poate fi despărțită prin prejudecata desuetudinii sau a excesului romantic promovată de adepții noncantabilității. Cîntul își păstrează viabilitatea în melodie, numai astfel asigurîndu-și adresarea nemijlocită către oameni, în spațiul destinat lui, de la Monteverdi încoace.

O personalitate cu totul aparte, purtînd pecetea unei sensibilități de acută vibrație, atrage atenția în opera românească a ultimului deceniu. Finețe a elaborării, voită și subliniată credință în frumosul muzical, dimensiune esențială a artei componistice, spirituală abordare tematică, prin viziuni originale asupra existenței, și maximă pretenție a rigorii expresiei, iată coordonatele personalității lui Pascal Bentoiu. S-ar putea aprecia că cele trei partituri lirice ale sale însumează întreaga experiență a compozitorilor noștri de operă. *Amorul doctor* reiterează investigațiile comediei muzicale, *Jertfirea Ifigeniei* reunește căutările noilor efecte sonore cu dramatismul unei facturi inedite a operei radiofonice, *Hamlet* con-

tinuă prezența culminativă a sensibilității românești în confruntarea cu tărîmurile tragediei lirice. Cu comedia *Amorul doctor*, compozitorul demonstrează o autentică virtuozitate în mînuirea aluziilor stilistice care fac din textul lui Molière un spațiu al jocurilor de viziuni fugitive, proprii teatrului contemporan. Momentele muzicale ce alcătuiesc acest mozaic reconstituie o adevărată istorie a limbajului teatral. Pentru descrierea medicilor savanți, dar de fapt neștiutori, Pascal Bentoiu alege ipostaza structurilor seriale — expunerea teoriilor în fața asistenței uimite de ermetismul formulelor — și cea a conversației mondene cu aluzii melodice preluate din muzica de dans — în discuțiile lor fără asistență, ironizînd evident viața elegantă a unui „Paris vesel". Nici cei doi îndrăgostiți nu sînt scutiți de virulența ironiei, prin fine aluzii la patosul sentimental al ariilor pucciniene, sau emfaza expansiunilor melodice wagneriene. Iar avarul Sganarelle, poate personajul cel mai expus satirei, este situat de compozitor, într-o scenă anume gîndită, în situația ridicolă a cîntărețului de divertisment, intonînd languros o melodie desuetă. Lisetta — isteața subretă pentru care sînt alese ritmurile muzicii de jazz — știe firea stăpînului său și nu-l iartă pentru avariția care îl caracterizează. Îl silește astfel să se bucure pe gratis, înainte de a afla vestea mult așteptatei însănătoșiri a fiicei sale. Iar Sganarelle, din moment ce nu-l costă, se bucură, fredonînd celebra *Valencia...*, spre hazul tuturor. Satira, atît de fin schițată în limitele respectului comediei bufe, cu subiect de epocă, ne reamintește aici, desigur în alte coordonate de stil, spiritul acid al caricaturilor lui Paul Constantinescu.

Alegerea tragediei *Hamlet*, pentru o operă contemporană, nu este pentru Pascal Bentoiu un gest temerar. Îi slujește drept pildă, prin amploarea abordării unei te-

matici de asemenea semnificație umană, exemplul enescian, capabil să dea unor capodopere ale teatrului universal o viziune muzicală originală. Soluțiile lui Bentoiu sînt deosebit de personale, convingătoare prin expresivitatea lor, prin capacitatea de a sintetiza ideile. Pornind de la elaborarea unei drame care reunește cîteva din liniile de forță ale tragediei shakespeareene, compozitorul își construiește dramaturgia în spiritul respectului unității de timp și spațiu, deschizînd marea poartă a imaginației pentru lumea viziunilor sonore. Mijloacele limbajului contemporan — fie cele de structură sonoră, fie cele aparținînd noilor posibilități ale tehnicii electronice, deja investigate în *Jertfirea Ifigeniei* — devin elemente de conținut, eliberînd chiar conceptul melodiei de factura tradițională. Din această sinteză nouă prin manifestările ei stilistice, fidelă spiritului operei ca dramă muzicală, se ivește chipul imaterial al unei Ofelii cîntînd o melodie *serială* ce nu-și găsește sprijinul în nici un reper tradițional, se înfiripă dialogul între Hamlet și tatăl său, dialog al vocii de pe scenă cu aceeași voce înregistrată pe bandă de magnetofon, se alcătuiește uimitoarea arhitectură a fugii de percuție, simbolizînd lumina crudă a adevărului care va paraliza voința nefericitului prinț. Din lumea visărilor se detașează, fugind de concretul prea dureros al existenței — cea reală de la palat, cea imaginară din scena „teatrului" —, meditația lui Hamlet, situată de dramaturgul Pascal Bentoiu ca un prolog al finalului. Ea se deapănă în rostirea treptată a cuvintelor celebre, într-o suită de micromotive ce alcătuiesc, prin alăturare, o melopee ce traduce cu sensibilitate textul, comunicînd ideile cu maximă discreție, cu un parfum romantic adecvat stării sufletești a eroului. După deznodămîntul tragic, compozitorul a simțit nevoia unei liniștiri

a apelor, a unei distanțări în timp față de cele întîmplate. Nu o face ca Enescu, în ultimul act al operei, prin edificarea unei vaste panorame a tăcerii și împăcării, ci prin mijloacele adecvate maximei concentrări expresive urmărite de-a lungul întregii acțiuni tragice. Se naște astfel imaginea unui delicat madrigal polifonic care, în nuanțe din ce în ce mai stinse încheie povestirea asemenea unei cortine de ceață și fum ce se așterne peste cele văzute și auzite. Atenția se îndreaptă spre lumea de mister a Renașterii, de unde a privit spre noi, o clipă, chipul palid al lui Hamlet. Timpul, păstrător al gîndurilor, pare să-și fi oprit într-un scurt răgaz, neîndurata trecere...

Evenimentul apariției acestei opere este semnificativ pentru destinul teatrului muzical românesc. Nu înseamnă doar continua sa ascensiune, ci în același timp confirmare. În fața lumii, opera națională și-a demonstrat valoarea, devenind o voce a contemporaneității, care își face auzit cîntecul pretutindeni. Este darul românesc al permanențelor unei spiritualități pentru care noul are dimensiunile viitorului.

În căutarea melodiei moderne

Niciodată lumea teatrului muzical nu a oferit observatorului o atît de diversă configurație de stiluri și tendințe, de căutări și îndemînatice soluții ca în secolul XX. Se simte acea neîncetată dorință de a găsi un teren ferm, care să opună detractorilor genului un răspuns limpede, în favoarea viabilității operei, ca formă elevată a sintezei artelor. Uneori, răspunsul pare să se ivească din paginile unor mari creații, dar adesea însoțit de epuizarea cvasitotală a posibilității de a fi continuat printr-o serie de creații utilizînd aceeași formulă. Alteori, succesul de moment nu este reconfirmat, la o scurtă perioadă, rămînînd doar un document al voluminosului dosar al operei. Abordînd această atît de pretențioasă problematică a teatrului muzical în secolul nostru, cu dificultăți extreme nu numai pentru compozitori, interpreți sau public, ci și pentru cercetătorul muzicolog, Claude Samuel observa în lucrarea sa *Panorama artei muzicale contemporane* : „Nu există operă contemporană în sensul în care s-a putut vorbi de o operă a secolului XVIII sau a secolului XIX. În prima jumătate a secolului XX, unele lucrări lirice au cunoscut succesul, independent de valoarea lor estetică. Printre acestea, unele sînt autentice reușite artistice, uneori chiar capodopere. Niciuna nu îngăduie însă să se impună o tendință generală a teatrului liric. Mai degrabă se

poate vorbi de un număr important de creații izolate, extrem de diverse în natura lor și în intențiile autorilor." Într-adevăr, configurația teatrului liric nu oferă concluzii generalizatoare și, ca un simptom evident, nu se poate vorbi în muzica contemporană de existența unei noi dimensiuni a melodiei, corespunzînd omului de azi. Marile melodii continuă să aparțină trecutului, nu și-au găsit viața în spațiul actualității, nici în sensibilitatea marelui public. În paginile precedente am căutat să surprindem unele tendințe, aparținînd unor curente de mai largă răspîndire sau reflectînd fondul de experiență a secolului precedent, la care se adaugă o altă categorie, găsindu-și un mai larg orizont în cerințele de afirmare a culturilor naționale din secolul XX. Dar de fiecare dată, de la surprinderea unor particularități și pînă la definirea unor trăsături care să oglindească o concepție mai generală, observațiile s-au lovit de deosebiri prea evidente pentru a îngădui concluzii, chiar sumare. O impresie de ansamblu ne-o rezervă însă dorința păstrării în teatrul muzical a primatului melodiei, ca factor determinant al operei. Toate lucrările care s-au impus atenției publicului rămîn fidele acestei dimensiuni definitorii a exprimării cîntate, indiferent de extrema varietate a formulelor adoptate. Recunoscînd că mulți compozitori caută, într-un fel sau altul, melodia modernă, apare aproape imposibilă o inventariere completă a modului în care ea se manifestă. Probabilă ar fi doar surprinderea unor cazuri mai semnificative, alese pentru această încheiere de drum în dorința de a oferi o imagine cît mai edificatoare a prezentului și viitorului în operă.

Serghei Prokofiev, unul dintre maeștrii incontestabili ai artei secolului XX, se cuvine a fi amintit în această retrospectivă succintă. Amprenta personalității sale nu lasă

loc de șovăire în recunoașterea fermității stilului, în intuirea elementelor ce-i determină armonioasa alcătuire. Nu numai în operă, ci în întreaga sa creație, Prokofiev acordă o deosebit de mare importanță melodiei cantabile, purtătoare a ideilor sale generoase. Lirice sau dramatice, suave sau pigmentate cu accente ironice, melodiile sale oglindesc clasicitatea unor principii care nu contravin noutății viziunii artistului contemporan. „Ce este real? Ce este într-adevăr bun? — se întreba artistul. În nici un caz ariile vulgare care plac de la prima întîlnire și devin pe parcurs teribil de plictisitoare, ci acea muzică ce își trage seva de la clasici și de la cîntecele populare." Iată poate cea mai simplă și totodată fidelă explicare a stilului său, denumit în grabă „neoclasicism", de fapt o personală viziune asupra limbajului sonor în care clasicitatea aparține logicii de alcătuire a succesiunilor ritmice și intervalice, strîns îmbinată în viziunea extrem de actuală a rezultantei expresive. Prokofiev debutează în genul operei cu o fantezie lirică, *Dragostea celor trei portocale*. Basmul romantic al lui Carlo Gozzi îi propune un drum în care este liber să interpreteze simbolurile, să lase închipuirea să-și depene șirul de imagini, fără a fi stînjenită de tiparele vreunui precedent. Învecinarea cu *Copilul și vrăjitoriile* este pentru el mai mult un stimul, căci și Ravel își croise un drum fără a se sprijini pe modele anterioare. Compusă aproape în aceeași perioadă, partitura dezvăluie cîteva dintre trăsăturile stilistice tipic prokofieviene — sinteza între spiritul comic și cel liric, ca o ipostază dublă a unei aceleiași imagini, larga accesibilitate a elanurilor melodice, stăpînirea rafinată a rigorii echilibrului în organizarea frazelor și succesiunile formulelor ritmice. Trebuie remarcată, de asemenea, uimitoarea artă de orchestrator, la Prokofiev strîns legată de modul

în care își imaginează componistic melodiile și ritmurile, după culoarea instrumentelor alese. Efectele comicului de situații sînt rezultatul unui atent observator, descifrînd în reacțiile oamenilor posibila ivire a hazului, în împrejurările vieții cotidiene. Pe acest comic se grefează și jocul capricios al motivelor, înșiruire de scîntei multicrome, asemenea celebrului marș care încheie basmul cu o paradă de carnaval. Acestei partituri, care îl introduce în lumea operei printr-o excepție, îi urmează două lucrări prin definiție ancorate teatrului rus de după Rimski Korsakov. Sînt *Îngerul de foc*, operă de intensă solicitare a cantabilității vocale, și *Logodna la mănăstire*, exercițiu de stil clasic pe tema binecunoscutei comedii a lui Sheridan. Ascultîndu-le, impresionează măiestria compozitorului și lipsa de ostentație în căutarea neapărată a noului, criteriu vital pentru teatrul său muzical. Prokofiev este nou, în mod firesc, fără să se teamă de precedente. Și prin aceasta este, în același timp, ușor de înțeles chiar în proiectele sale cele mai impunătoare. Monumentala epopee după Tolstoi, *Război și Pace*, își capătă forța nu numai din desfășurarea amplă a melodiilor, din plastica descrierilor ambianței epocii. Rod al experiențelor în compunerea muzicii pentru spectacolul filmat, această operă în întregul ei se alcătuiește din secvențe a căror desfășurare presupune ritmul peliculei. Factura accentuat eroică, fără a fi tributară romantismului, este romantică prin amploarea viziunii, prin larga respirație a melodiei, reluînd în dimensiunile romanului realist trăsături ale dramei wagneriene.

Dacă „actualitate" prin reevaluarea datelor preexistente, este pecetea ce ar putea fi pusă teatrului liric prokofievian, numărul variat de experiențe stilistice cuprinse în opera franceză contemporană lui apare ca o situație

contradictorie, în care formularea de concluzii este practic irealizabilă. Operele lui Darius Milhaud — *Suferințele lui Orfeu, Sărmanul matelot* —, cele ale lui Honneger — *Regele David, Antigona, Judith* — sau Dukas — basmul impresionist *Arianna și Barbă albastră* — rezumă asemenea experiențe în teatru, cu certe reușite, limitate însă în timp. Poate mai multă atenție ar trebui acordată stilului dramatic al lui Francis Poulenc, care pare a depăși în cîteva dintre creațiile sale limitele experiențelor, îndreptîndu-se spre făgașul continuării melodramei lirice franceze. *Dialogul carmelitelor* poartă această amprentă în detalierea subiectului, în acordarea planului principal desfășurării acțiunii. Unele scene — în primul rînd impresionanta scenă finală a execuției — par a fi concepute special pentru obținerea unui maximum de efect teatral dramatic, de un realism învecinat cu naturalismul începutului de secol. Melodia îi slujește ca mijloc de comunicare a dramei, dovedindu-și nestinsa forță în zugrăvirea sentimentelor mai ales în acel cîntec al carmelitelor, mergînd spre eșafod. Liant al secvențelor, continuînd să se desfășoare între sinistrele căderi ale ghilotinei, ea se ridică asemenea unui marș funebru, unificînd tabloul sub semnul unei generoase compasiuni ce exprimă prin sinceritatea ei tragismul momentului.

Mai interesant însă, la Francis Poulenc, apare modul său de adaptare a acestor trăsături proprii teatrului la subiecte a căror structură dezvăluie o latentă disponibilitate pentru muzicalizare. Este cazul monodramei *Vocea umană* în care compozitorul, reluînd textul piesei lui Jean Cocteau, stabilește corespondentele sonore ale desfășurării, fără a repeta formulele lui Schönberg din *Erwartung*, chiar dacă în ansamblu climatul sentimental

nu este atît de depărtat. Dar Poulenc preferă o ambianță intimistă, respectînd spiritul parizian al narațiunii, și prin aceasta subliniind și particularitățile atmosferei muzicale specifice unui tip de melodramă ce amintește prin sensibilitate de Massenet („Poulenc a dat piesei mele forma sa definitivă" va exclama Cocteau după premiera operei). Ca și la predecesorii săi de la sfîrșitul romantismului (sau din perioada clasică), ca și Debussy, aici stilul de declamație cîntată, în care monologul eroinei se construiește dintr-o multitudine de microcelule motivice, dezvăluie bogatele resurse ale expresivității muzicale, pe care le oferă limba franceză. Cursivitatea ideilor, maxima sensibilizare a rostirii, efectul teatral condus cu siguranță, toate aceste cerințe necesare pentru a face povestirea, în perspectiva genului de operă, logic exprimată sînt rezolvate de Poulenc prin acordarea primordialității factorului melodic ca principiu al organizării discursului. Nu este vorba, bineînțeles, de o melopee ce ar relua estetica „melodiei infinite" wagneriene, ci despre un larg suflu al frazelor ce se succed într-o continuitate gradată a tensiunii, fără forțarea unor culminații prea puternice. Din această alternare de suișuri și coborîșuri, urmărind zigzagul frămîntărilor eroinei, între convorbirile telefonice și comentariul acestor convorbiri, drama își capătă expresivitatea convingătoare, simplu, fără pretențioase efecte artificiale, mai aproape decît oricare altă formulă, de spiritul modern al configurației melodiei.

În fața așa-numitei „crize" a teatrului liric, un alt compozitor avea însă să adopte o atitudine de fățișă demonstrație, pledînd pentru viabilitatea melodiei ca dimensiune esențială a genului, fără teama de a se cantona în tradiționalism sau epigonism romantic. Este Benjamin Britten, muzician care a cunoscut mari succese în domeniul

operei, deseori acuzat de a fi cultivat cu prea mare insistență formularea accesibilă, pentru a-și asigura afecțiunea publicului. Face Britten, practicînd un stil accesibil, concesii bunului gust ? Sau se poate spune despre el că adoptă fără ezitare tipare verificate de practica teatrului muzical, în dorința de a-și găsi un cît mai larg ecou în rîndul spectatorilor ? Neîndoios, nici una din aceste ipostaze nu îi corespunde. Calitatea muzicii sale respinge orice compromis al locurilor comune, al soluțiilor comode, măiestria de care dă dovadă găsindu-și, în reevaluarea unor forme și soluții mai vechi, motive de supralicitare a dificultăților. Operele lui Britten au o factură pregnant originală, dar — și aici se află răspunsul — confirmă anumite legi structurale ale genului, pe care în loc să le nege, le cultivă ca punct de sprijin al noului în teatru. Sinteza aceasta între tradiție și inovație îi este proprie, apare cu mai mare evidență decît la Prokofiev. De fapt, reputația internațională de care se bucură arta lui Britten — fără termen de comparație în istoria muzicii engleze din ultimele două secole — confirmă justețea unei opțiuni în care temperamentul și concepțiile estetice și-au găsit o armonioasă îmbinare. Utilizarea plină de eficacitate a muzicii în slujba acțiunii teatrale, retopirea unei serii de formule ale teatrului liric clasic și romantic într-o formulă care poartă pecetea personalității sale, explică suficient această largă audiență a creațiilor sale. *Peter Grimes*, prima sa lucrare teatrală lirică, convinge astfel prin dimensiunea peisagisticii impresioniste a descrierii mării, dar și prin expresivitatea prezențelor vocale, intens melodice, concretizînd o psihologie dramatică pregnantă, cu componente clar definite. Trecînd rînd pe rînd, de la comedia plină de vervă — *Albert Hering* —, la stilul de „grand opéra" a facturii spectaculoase a contextului

— *Gloriana* — Britten experimentează diferite categorii de teatru liric. Îl atrage însă, în deosebită măsură, cadrul fanteziei lirice, în care factura melodică se dezvoltă cu însușiri mai firești. Este modalitatea aleasă pentru o operă în care, cu vădită intenție, compozitorul urmărește să redea narațiunea în decorul unui expresiv stil neoclasic. Eleganța punerii în pagină face din partitura *Visului unei nopți de vară* o exemplară reinterpretare a teatrului de epocă, în care respectarea fidelă a indicațiilor teatrului shakespearean nu-l stînjenește ci, dimpotrivă, îi stimulează inspirația tematică și coloristică. Rafinamentul sonorităților, apelarea la unele procedee tradiționale „văzute" nu fără o anumită finețe ironică în contextul acțiunii, interpretarea textului, fac din această operă o încîntătoare feerie și totodată o amuzantă replică la romantismul operelor-basm. Melodia este mereu prezentă, cu subtile și rafinate notații. Uneori, ea apare în contextul unor scene ce reiau maniera cîntărilor contrapunctice, însoțită de voci complementare care alcătuiesc o ambianță stilistică subliniind grotescul personajelor, ca și mediul ce le este propriu. O asemenea parodie, în repetiția meșterilor care se întrec în măiestrie actoricească, face din aluzia la stilul madrigalelor renascentiste o nuanță a picturii de caractere și a jocului aparențelor. Tot trăsături ironice îl poartă pe Britten spre tiparele belcantoului italian, fie în duetele de dragoste ale celor patru tineri, fie în scenele care pătrund în lumea feerică a lui Oberon și Titania. Vocea Titaniei intonează cu suavitate desene melodice de rară frumusețe, cu o transparență sonoră a coloraturilor deosebit de sugestivă. Vocalizele împodobesc un delicat cîntec de leagăn și, dacă nu am cunoaște împrejurările povestirii, am fi înclinați să credem că Britten s-a lăsat cucerit cu totul de reeditarea unui moment de basm romantic, recreîndu-i în vraja nopții farmecul puțin desuet. Dar Titania — și aici artistul potențează hazul secvenței din comedia shakespeareană — cîntă această suavă melodie, cu „lunghi gîrri di voce", pentru a adormi pe cel de care este îndrăgostită, datorită năstrușnicelor vrăji ale lui Puck. Iar acest „idol", meritînd iubirea încîntătoarei zîne a nopții, nu este altul decît Bottom transformat în ...măgar.

O ultimă remarcă, privindu-l pe Britten, compozitorul contemporan care a onorat memoria predecesorilor săi. Conștient de valorile închise între filele vechii istorii a teatrului muzical englez, el recompune după criteriile unui rafinat compozitor modern partitura unei celebre comedii a secolului al XVIII-lea — *Opera cerșetorilor* de Pepusch și Gay. Așa cum respectase spiritul teatrului elisabethan în *Visul unei nopți de vară*, aici se dovedește un fin muzician în redimensionarea micilor melodioare ale acestei comedii-pamflet, prin care englezii parodiaseră pompa operelor italiene ale lui Händel. Echilibrul și sobrietatea devin acum instrumentele de lucru prin care Britten reactualizează această parodie, dîndu-i forma unei opere bufe naționale, pregnant realiste, contemporană nouă prin spirit și ambianță, fidelă modelului prin autenticitatea cu care renasc situațiile comice și melodioarele epocii.

Mai multe decenii, în teatrul muzical al secolului XX, Gian Carlo Menotti a fost considerat un „caz" aparte. De ce ? De origine italiană, format la Conservatorul din Milano, chiar înainte de a se impune în fața publicului american, Menotti s-a manifestat ca un fervent apărător al verismului. Ideea că Menotti ar fi un epigon al teatrului puccinian apare astăzi depășită, căci el nu reia propriu-zis formulele verismului ci, așa cum a demonstrat-o

de-a lungul anilor, cultivă cu consecvență doar tipologia dramaturgiei muzicale a acestui stil. Fără a fi prin aceasta învechit, fără a fi un „oarecare" urmaș al marilor melodii italiene, el intuia astfel că opera italiană își poate păstra încă multă vreme vigoarea doar rămînînd credincioasă unor principii de creație verificate de experiența înaintașilor. An de an, cu *Amelia merge la bal* (1936), apoi cu *Consulul* sau cu *Ahmal și vizitatorii nocturni*, *Maria Golovine* sau *Ultimul supraom*, Menotti și-a cucerit treptat sinceri admiratori, demonstrînd în mai bine de trei decenii consecvența unui om de teatru care apelează la muzică pentru a potența problematica dramaturgică a subiectelor alese de el. În 1948, Menotti compune acel diptic — operele *Medium* și *Telefonul* — care îl reprezintă întru totul, nu numai ca dramaturg verist și compozitor de orientare neoromantică, ci și ca un artist ce a preluat din majoritatea elementelor teatrului muzical contemporan — inclusiv din expresionism — cele mai relevante procedee creatoare, dîndu-le o nouă dimensiune, pregnant personală. Sensul expresiv al operei *Medium* dezvăluie o putere de comunicare a ideilor capabilă să șteargă orice impresie a reminiscențelor stilistice. Menotti așază, pe prim plan, declamația melodică, de mare efect în redarea textului, caracterizîndu-și prin intermediul ei personajele, pînă la tragicul final al povestirii. Sinteza italo-americană a operelor sale apare aici evidentă prin modul în care reface sonoritățile limbii engleze, după criteriile cantabilității latine. Menotti dovedește dealtfel, în acest diptic, că este și un bun cunoscător al psihologiei publicului, adăugînd dramei expresioniste din *Medium* o scurtă comedioară muzicală, pentru a estompa, după cum o mărturisește, efectul prea sumbru al acestei povestiri. Opera

Telefonul este însă mult mai mult decît un simplu epilog vesel. Reeditînd spiritul comediilor rossiniene, Menotti își demonstrează încă o dată afinitățile cu teatrul romantic italian. Nu numai în alerta desfășurare a replicilor, ilustrînd un subiect modern, ci în stilul melodic și în structurile ritmice, aceste asemănări sînt pregnante, încîntătoare prin surpriza apariției lor în acest context. Sinteza modernă a melodicii lui Menotti — reunind sugestiile stilistice despre care aminteam, cu linii de cantabilitate preluate din melosul folclorului american — se impune prin atractiva ei originalitate. Artistul, credincios idealului operei și încrezător în destinul ei, compune pentru public, căutînd să-și edifice muzica pe acele moșteniri ale trecutului care stabilesc punți de legătură între contemporaneitate și marea artă lirică, în care teatrul muzical și-a trăit gloria.

Iată-ne, cu această ultimă consemnare a jurnalului de călătorie, la capătul drumului prin lumea „cîntecelor lui Orfeu". Am evocat cîteva dintre cele mai frumoase momente ale istoriei operei, privind în oglinda capodoperelor cum s-a reflectat existența umană, cu visuri și aspirații, cu nădejdi și suferințe. Teatrul melodiilor, mai mult poate decît oricare altă formă a comunicării gîndirii prin sunete, este aici un fidel martor al evoluției umanității, în aceste patru secole de existență. Desprinderea de trecut s-a făcut mereu simțită, marile întrebări au revenit de la o epocă la alta, însoțite de răspunsuri pe care oamenii le-au primit cu bucurie și afecțiune. Evocîndu-le, înțelegem că teatrul liric își continuă existența și își atrage admiratorii, generație de generație, prin farmecul inefabil al melodiilor sale. Unele le cunoaștem, altele așteaptă încă descoperirea lor prin mai profunda înțelegere a capodoperelor. „Spectacol al spectacolelor", opera își continuă, cu

vrerea sau opoziția contemporanilor noștri, drumul glorioasei sale istorii. Dacă cele citite și-au împlinit rostul, nu o poate spune călăuza ce v-a condus prin lumea fermecată a operei. Răspunsul aparține cititorului care, dincolo de filele acestei cărți, sau poate și datorită ei, va continua singur să caute, să descopere și, în ultimă instanță, să iubească nemuritoarele melodii dăruite de compozitori oamenilor. Ele își află rezonanță în sufletul iubitorilor de frumos, așa cum o arată și mărturisirea unuia dintre compozitorii secolului XX, Luigi Dallapiccola, trasînd traiectoria pe care se situează viitorul teatrului muzical : „Faptul de a te simți atras de Operă este o problemă de credință și, ca atare, greu de argumentat, sau posibil de argumentat doar parțial din punct de vedere logic ; cel care crede în Teatrul muzical, cel care face să *trăiască* personajele sale pe scenă, simte că OPERA nu cunoaște nici limite, nici granițe, că totul este posibil, că lumea irealului îi aparține și că absurdul poate deveni uneori sublim..."

septembrie 1976

Bibliografie

Bernard Guy, *L'Art de la musique*, Ed. Seghers, Paris, 1972.

Bentoiu Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1971 ; *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1973 ; *Gîndirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975.

Boyer Jean, *Le „romantisme" de Beethoven*, Ed. H. Didier, Paris, 1938.

Brumaru Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, București, 1962 ; *Vîrstele Euterpei*, Ed. Muzicală, București, 1972 ; *Jocul permanențelor*, Ed. M. Eminescu, București, 1976.

Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthier, Geneva, 1963.

Chailley Jacques, *40.000 ani de muzică*, Ed. Muzicală, București, 1967.

Combarieu J., *Histoire de la musique*, Paris, 1938.

Czerny Peter, *Opern Buch*, Henschelverlag, Berlin, 1956.

Dumesnil R., *La musique romantique française*, Ed. Aubier, Paris, 1944.

* * * *Histoire de la musique* (sous la diréction de Roland Manuel) Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1963.

* * * *Histoire des spectacles* (sous la diréction de Guy Dumur) Encyclopédie de la Pléiade, ed. Gallimard, Paris, 1965.

Hoffman Alfred, *Drumul operei*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960.
Husson Raoul, *Vocea cîntată*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968.
Jamin Jaqueline, *Histoire de la musique*, Ed. Alph. Leduc, Paris, 1966.
Knepler G., *Musikgeschichte des 19 Jahrhunderts*, Ed. Henschelverlag, Berlin, 1961.
Lavignac Albert, *La musique et les musiciens*, Ed. Delagrave, Paris, 1924. *Voyage artistique à Bayreuth*, Ed. Delagrave, Paris, 1940.
Laibowitz René, *Histoire de l'opéra*, Buchet-Castel, Paris, 1957.
Nef Charles, *Histoire de la musique*, Payot, Paris, 1961.
Pousseur Henri, *Musique, Sémantique, Société*, Ed. Casterman, Tournai, 1972.
Reichen Ch. A., *L'Art musical et son evolution*, Ed. Claire fontaine, Laussanne, 1956.
* * * *Riemann Musik Lexikon*, Ed. Schott's Söhne, Mainz, 1959.
* * * *Rizzoli — Ricordi Enciclopedia della musica*, Milano, 1974.
Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Ed. Hachette, Paris, 1912; *Călătorie în ţara muzicii*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966.
Rosenthal Harold, *Concise Dictionary of. Opera*, London E.C., 1964.
Samuel Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Ed. Gallimard, Paris, 1962.
Schuré Edouard, *Histoire du Drame musical*, Paris, 1912.
Sollertinski I., *Despre muzică şi muzicieni*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963.
Vax Louis, *L'art fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

Cuprins

LECTOR : GABRIELA IOAN
TEHNOREDACTOR : AUREL BUCUR

APĂRUT 1979. B. T. 30.03.1979. COLI DE TIPAR 11,25.
TIRAJ 50 000 EX. BR.

TIPARUL EXECUTAT SUB COM. NR. 90 215
LA COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
BUCUREŞTI — REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

